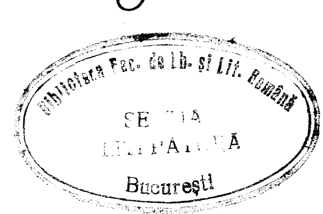
INSTITUTUL DE STUDII ISTORICE ȘI SOCIAL-POLITICE DE PE LÎNGĂ C.C. AL P.C.R.

CONSTANTIN DOBROGEANU GHEREA

OPERE COMPLETE

vol. 6



EDITURA POLITICĂ

BUCUREȘTI — 1979

Ediţie îngrijită
de un colectiv format din:
ION POPESCU-PUŢURI, ŞTEFAN VOITEC
(coordonatori)
AUGUSTIN DEAC, ION IACOŞ,
ION MAMINA

Coperta:
CONSTANTIN NIŢULESCU

CUVÎNT ÎNAINTE

Creaţia lui C. Dobrogeanu-Gherea în domeniul esteticii şi criticii literare conturează, alături de studiile sale social-politice, o operă vastă care a impus gînditorul român ca o personalitate proeminentă în conştiinţa epocii sale, ca şi a vremurilor ce au urmat, l-a situat între militanţii de frunte ai mişcării muncitoreşti din ţara noastră, cît şi pe plan internaţional. Ediţia Operelor complete *ale lui C. Dobrogeanu-Gherea cuprinde, pentru prima dată, reunită într-un tot organic, în volumele 6 şi 7, întreaga sa operă critică şi literară.*

Într-o perioadă de eforturi ample ale mişcării muncitoreşti şi socialiste din România pe drumul afirmării partidului politic al clasei muncitoare, C. Dobrogeanu-Gherea, angajat cu toate forţele în fundamentarea marxistă a teoriei şi practicii revoluţionare a proletariatului din ţara noastră, s-a dedicat şi operei de fundamentare a esteticii şi criticii literare pe baza principiilor socialismului ştiinţific. În paginile revistei „Contemporanul" din 1885—1888, în lucrările publicate în 1890 şi 1891, în revista „Literatură şi ştiinţă" (1893—1894), pe care a condus-o nemijlocit, în „Lumea nouă ştiinţifică şi literară" (1894—1895), în studiile din 1897, C. Dobrogeanu-Gherea s-a afirmat ca un înainte-mergător, făurind o operă de înaltă ţinută ştiinţifică şi literară. Întreaga sa creaţie pe acest tărîm a contribuit la inaugurarea unei noi etape, superioară, în istoria criticii literare naţionale, avînd înrîuriri remarcabile asupra contemporanilor, prin orientarea nouă şi deschizătoare de orizonturi, asupra dezvoltării ulte-

rioare a gîndirii social-politice românești. Raportată la epoca respectivă, concepția criticii literare dezvoltată și propagată de C. Dobrogeanu-Gherea, care a aplicat creator ideile fundamentale ale socialismului științific în domeniul artei și literaturii, se înscrie ca un moment de excepțională valoare teoretică și practică.

Pornind de la analiza atentă a realităților din domeniul literar românesc, raportat la fenomenul literar pe plan universal, C. Dobrogeanu-Gherea elaborează principiile criticii literare științifice, aplicînd printre cei dintîi în lume, suplu, nuanțat metodologia materialismului istoric la studierea creației artistice. El a subliniat caracterul militant al artei, al creației artistice. „Artă fără tendințe — subliniază gînditorul socialist român — n-a existat, nu există, și nu va exista... Poeții mari, în toate timpurile și la toate popoarele, au exprimat idei mari sociale, și cu cît au fost mai mari, cu atît mai deplin au exprimat și tendințele epocii și ale poporului" (p. 197—198). Prin întreaga sa activitate, C. Dobrogeanu-Gherea aduce patrimoniului socialist și cultural național și internațional contribuții meritorii, înscriindu-și și în această direcție numele printre marile personalități ale mișcării muncitorești internaționale.

Cu înalta sa capacitate de sinteză C. Dobrogeanu-Gherea a reevaluat de pe poziții marxiste într-o concepție dialectică unitară critica maioresciană, al cărei rol important în procesul de cristalizare a literaturii române în perioada Unirii și a Independenței, cît și în dezvoltarea culturii noastre moderne l-a apreciat ca atare. C. Dobrogeanu-Gherea — scria E. Lovinescu — „a luat din mîinile lui Maiorescu torța unei critici, pe care o crezuse sfîrșită odată cu dînsul", fiind prin aceasta „inițiatorul mișcării de emancipare a criticii din faza generalului și a culturalului și de îndrumare a ei pe calea cercetării speciale".

Argumentarea metodei analitice și demonstrative ca temelie metodologică a demersului întreprins de critica literară științifică, înțelegerea operei de artă ca un fenomen încorporat firesc realității istorice care i-a dat naștere, o determină și pe care, la rîndul ei o influențează, demonstrarea, pe această bază, a compatibilității dintre politic și estetic, dintre artă și științele umaniste, relevarea caracterului militant al artei sînt idei centrale ale

unei concepții unitare, care marchează marele pas înainte făcut de Gherea la sfîrșitul veacului trecut. Printr-o amplă confruntare de idei cu reprezentanții junimismului, C. Dobrogeanu-Gherea a promovat o critică literară destinată să direcționeze dezvoltarea creației artistice naționale, să-i deschidă noi orizonturi. În marea confruntare ideologică dintre critica literară maioresciană ajunsă în impas, și cea nouă, analitică, reprezentată de C. Dobrogeanu-Gherea — cunoscută în istorie și sub aceea de direcțiunea Contemporanului *— a învins aceasta din urmă.*

Cu deplină încredere în forța mobilizatoare a artei în general, el a relevat în mod pregnant rolul cognitiv și educativ al literaturii, care trebuie să se adreseze nu cîtorva inițiați, ci maselor largi, pronunțîndu-se cu tărie pentru o artă încorporată luptei ideilor și tendințelor social-politice înnoitoare. Artiștii au fost chemați cu înflăcărare de Gherea să se ridice la înălțimea frămîntărilor, contradicțiilor, idealurilor care pulsau într-o Românie aflată într-un proces complex de prefacere modernă și să dea glas sentimentelor celor mai nobile, mai umane ale epocii, pentru că ei „sînt — scria gînditorul român — un puternic imbold al propășirii și transformării sociale, sînt un puternic factor evoluționar și chiar revoluționar. ... Umpleți-vă inima și sufletul, oricît de largi ar fi ele, cu cele mai multe sentimente și idealuri, cu cea mai înaltă morală a veacului nostru și opere însemnate, educatoare și mobilizatoare veți produce" (p. 202—203).

Tomul de față, al 6-lea din Opere complete, *cuprinde primele două volume din* Studii critice, *publicate de C. Dobrogeanu-Gherea în 1890 și, respectiv, 1891. El reunește într-un tot organic articole de critică literară apărute începînd din 1885, dar revăzute și adăugite de o asemenea manieră încît se constituie ca autentice capitole ale unei lucrări unitare. Textul a fost reprodus după* Studii critice *vol. 1, 1890, ediția a III-a (1923), îngrijită de Iosif Nădejde-Armașu, realizată „sub directa supraveghere a lui C. Dobrogeanu-Gherea", iar vol. II după prima ediție, apărută în 1891, în Editura librăriei „Socec".*

Aceste scrieri, ca întreaga operă de critică și estetică literară a lui Gherea, pun în lumină faptul că marele teoretician marxist s-a aplecat cu deosebită atenție asupra fenomenului literar românesc, ceea ce i-a prilejuit să remarce, în repetate rînduri, valoarea artistică excepțională a creației populare, expresie plenară a geniului poporului român. Cunoscător profund al problemei agrar-țărănești, C. Dobrogeanu-Gherea a acordat atenție reflectării satului românesc, cu viața și frămîntările sale, în plan literar. Prin studiile : D-l Brociner ca descriitor al vieții țărănești, Făclia de Paște și Năpasta, Criticii noștri și Năpasta, *el s-a ridicat împotriva acelora care prezentau lumea rurală în culori false, idilice — maniere artistice al căror corespondent se găsea în practica politică la ordinea zilei, ce ținea țărănimea departe de viața publică activă —, pronunțîndu-se pentru abordarea veridică, autentică a vieții țăranului român, depozitar al unui tezaur sufletesc inestimabil.*

Făcînd adevărată operă de pionierat, C. Dobrogeanu-Gherea a trasat drumul de urmat în analiza creației marilor noștri scriitori, studiile sale consacrate lui Eminescu, Caragiale, Vlahuță, Delavrancea ilustrînd metoda sa analitică de cercetare ; analiza conținutului creației artistice este făcută ținînd seama de complexul de relații social-politice ale vremii, în raport cu frămîntările și aspirațiile maselor populare.

Studiile din acest volum marchează noua treaptă, superioară, atinsă în istoria criticii noastre literare la sfîrșitul veacului al XIX-lea. În studiul Tendenționismul și tezismul în artă, Asupra criticii metafizice și a celei științifice, Personalitatea și morala în artă, *C. Dobrogeanu-Gherea abordează o largă problematică de idei, încadrată nu numai în noul curent al criticii literare, ci și în aspectele de ordin social-politic din societatea românească, între aceste laturi existînd o strînsă și permanentă legătură și interdependență. Prin aceasta se adăugau noi valențe socialismului românesc, care, în urma publicării în 1886 a programului marxist elaborat de el,* Ce vor socialiștii români, *s-a afirmat și mai mult ca o puternică mișcare de idei și totodată ca mișcare revoluționară viabilă în România. S-a acționat astfel concentric, pe plan social-politic și cultural-artistic, împotriva ideologilor burghezi, care negau cu insistență viabilitatea socialismului pe pămîntul românesc. La flacăra ideilor socialiste și a curentului literar materialist creat de Gherea s-au format numeroși intelectuali de seamă din țara noastră, care în tot cursul vieții lor s-au manifestat ca elemente progresiste, democrate, militante pentru înnoiri în structurile social-politice ale țării.*

Cunoscător temeinic al literaturii europene și de o deosebită receptivitate la nou, Gherea a înfățișat disputele de idei din viața literară a vremii, a căutat să facă cunoscute publicului românesc operele de înaltă valoare ale culturii universale.

Volumul cuprinde un aparat științific alcătuit din adnotări, indici de nume, denumiri geografice, de organizații, congrese, instituții, de ziare și reviste.

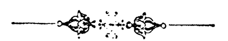
Notele colectivului de îngrijire a ediției de față sînt date între paranteze drepte. În transcrierea textului s-au aplicat normele ortografice actuale.

Institutul de studii istorice
și social-politice de pe lîngă C.C.
al P.C.R.

STUDII CRITICE

Volumul I

I. GHEREA
(C. Dobrogeanu)



STUDII CRITICE

VOLUMUL I



BUCURESCI

Tipografia „Românulŭ", Vintilă C. A. Rosetti

— 16, Strada Brezoianu, 16 —

1890

Prefața[1]
(la ediția I)

Articolele cuprinse în acest volum au fost tipărite în revista *Contemporanul* afară de două inedite : *Vlahuță* și *Caragiale*. Toate articolele sînt revăzute și adăugite, mai ales acela despre Eminescu. În acest articol am stăruit să străbat mai adînc în creațiunea genialului nostru poet decît am făcut-o mai înainte. Bineînțeles, cu toate aceste completări, articolul despre Eminescu rămîne o încercare și un fragment critic. Un articol complet, o adevărată, adîncă și sigură lucrare critică asupra creațiunii genialului poet va fi cu putință numai atunci cînd viața lui va fi mai bine cunoscută, cînd vom avea date biografice precise și cînd vor fi tipărite toate scrierile poetului nostru. Chiar volumul al doilea, tipărit acuma de V. G. Morțun [2] și din care mi-a fost cunoscută numai o parte, de l-aș fi cunoscut în totul, mi-ar fi dat mult material și multe argumente pentru deducerile mele.

Asupra comediilor lui Caragiale am avut un articol în *Contemporanul*, dar mi-a apărut acuma prea incomplet, și de aceea am scris pentru acest volum alt articol, în care din cel trecut au intrat numai 3 pagini.

În volumul al doilea, afară de articolele ce au fost tipărite, vor mai intra și cîteva inedite.

Data apariției volumului al doilea atîrna de primirea ce o va face publicul cititor acestui I-iu volum.

I. Gherea

1890

ASUPRA CRITICII[3]

Aveam de gînd să scriem o schiță critică despre talentatul și simpaticul nostru nuvelist Barbu Ștefănescu-Delavrancea. Spre acest sfîrșit am citit mult din criticile ce s-au scris despre dînsul și, citindu-le, ne-am schimbat ideea ; ne-am hotărît să spunem cîteva cuvinte despre critica noastră, despre cum este ea și cum ar trebui să fie. Aceste cîteva cuvinte despre critică ne par trebuitoare înainte de a urma cu cercetările noastre.

Oricine își va arunca ochii asupra criticilor ce se fac la noi, fie în foiletoane, fie în reviste, nu va putea să nu se simtă mîhnit. Critica românească, cu foarte mici excepții, e cît se poate de deșartă, o critică de frunzăreală. E mare rețeta în literatura noastră, dar mai mare încă în critică. Critica la noi nici n-are o viață neatîrnată, ea trăiește pe lîngă literatura artistică, din viața acestei literaturi, și nu pentru a-i da vreun ajutor, ci mai degrabă pentru a o încurca. Cînd apare vreo lucrare a unui scriitor al nostru, criticii se împart de obicei în două tabere : unii, dușmani ai artistului, îl ocărăsc, îl numesc om fără talent, nulitate, așa din senin, fără nici o motivare ; alții, prietenii, îl ridică în slavă și iarăși fără de motivare. Astfel, scriitorul ajunge după unii o nulitate, după alții un maestru, un talent fără pereche. Iar prieteșugul și dușmănia atîrnă de niște factori care îndeobște n-au nici o legătură cu literatura, ca de pildă : colaborarea la aceeași revistă, înregimentarea în aceeași gașcă literară, ba de multe ori își vîră coada și politica de partid. Așa că un scriitor care e maestru, talent mare, ge-

niu, cînd face parte din partidul politic al criticului, ajunge nulitate cînd trece în alt partid.

Pricina stării foarte triste a criticii noastre nu-i atît în caracterul criticilor, în însuşirile morale şi intelectuale ale acestora, ci în metoda veche, greşită care îi călăuzeşte. Înainte de a dovedi că avem dreptate, vom lua o pildă pentru a arăta cum se face la noi critica. Vom lua ca pildă nu un om fără talent, nu vreun băiat de la jurnalele zilnice, care face administraţie, e reporter, corector, iar cînd îi rămîne timp liber, ca să facă economie ziarului, directorul îl pune să scrie şi critică — nu —, ci vom lua un om cu talent, un om cult, care urmînd altă metodă de critică ar putea ajunge critic de valoare.

Vom lua pe confratele nostru Sphynx * de la *România liberă*. Dacă stăruim îndeosebi asupra criticilor din *România liberă*, pricina mai este că ele sînt singurele care au vorbit mai pe larg despre scrierile lui Delavrancea [4], despre care voiam să scriem şi noi ; afară de aceasta, criticile lui Sphynx sînt scrise cu talent şi cuprind o mulţime de observaţii şi fine şi adevărate. Totuşi nici confratele Sphynx n-a putut scăpa de semnul caracteristic al criticii noastre, de exclusivism. Criticul găseşte, de pildă, că tot ce a scris Delavrancea e perfect, desăvîrşit din toate punctele de vedere. De la început făgăduieşte să facă oarecare rezerve, dar afară de una mică de tot şi formulată după o mie şi una de explicări, cu privire la limba din *Sultănica*, criticul n-are nici o observaţie de făcut. Despre *Sultănica* ne spune : „Ar trebui să citez toată *Sultănica*, atît de frumos şi de măiestrit e scrisă. E un şir neîntrerupt de mărgăritare, şi scenele, care de care mai colorate, urmează unele după altele. În *Văduvele* şi în *Odinioară*, autorul a arătat un dar de care rămîi mirat, preţiosul şi neasemuitul dar ce are autorul, dar excepţional, care-l va face neimitabil, fără pereche între toţi scriitorii noştri de azi". Despre *Zobie* şi *Milogul* criticul ne spune că-s... „... perfecte, frumoase... de adevărat maestru". *Iancu Moroi* e „o schiţă care singură ar fi de ajuns să ne arate pătrunderea şi măiestria autorului". *Trubadurul*, *Ziua*, *Noaptea* sînt „capodopere de stil" ; iar în *Linişte*, în sfîrşit, deşertînd sacul de laude, criticul ne spune că „Delavrancea s-a întrecut pe el însuşi". Şi alături de acest potop de laude nici o imputare ! Mai rău : criticul se supără grozav cînd cineva îndrăzneşte să facă vreo obiecţie critică.

* [Pseudonimul lui D. Racoviţă.]

Dar oare este în adevăr creaţiunea lui Delavrancea aşa de perfectă încît nu i se poate face nici o obiecţie ? Cum ? Victor Hugo, Alfred de Musset, Balzac, Flaubert au fost criticaţi ; în creaţiunile lor s-au găsit, cu drept cuvînt, multe şi însemnate neajunsuri ; în Goethe se află greşeli ; în Shakespeare chiar, în marele soare al poeziei, sînt pete, şi numai creaţiunile lui Delavrancea să nu le aibă ? Am zis că trebuie să aibă. Mai mult, chiar voi susţine acum o teză care va părea multora ciudată, paradoxală, dar care e un sfînt adevăr, şi anume : un critic, chiar înainte de a citi o producţie literară artistică, poate spune că va cuprinde greşeli, că va avea lipsuri. Pentru ce ? Pentru că absolutul în artă e peste putinţă, deoarece arta e prea complexă pentru ca în ea să fie o dezlegare exactă a problemelor ca în matematică, pentru că un artist, un artist adevărat aleargă după un ideal pe care însă niciodată nu poate să-l ajungă. Nu putem să dăm aici lămuriri mai pe larg, le vom da însă altă dată ; ceea ce putem invoca sînt chiar mărturisirile lui Delavrancea. În *Memoriile Trubadurului* găsim o pagină pe cît de frumoasă, pe atît de adîncă şi de adevărată :

„Arta împuţinează natura. Arta e născocită pentru cei ce aud şi văd pe sfert din cîte natura le desfăşoară înainte-le. Tot ce creează omul e o sărăcie vicleană a realităţii. Cîteva însuşiri mari ale unei pajişti, ale unui suflet, ale unui trup scos din marmură, cîteva însuşiri care domnesc pe deasupra celorlalte şi pe care artiştii le schilodesc mărindu-le şi le morfolesc potrivindu-le cu puterea simţurilor oricărui nesimţitor. Iată arta. Iată de ce marile genii au simţit în toată viaţa lor o durere fără repaus în faţa naturii. Ei care vedeau, auzeau şi pătrundeau adînc tainele culorilor, ale sunetelor, ale formelor şi-ale simţirilor, ei care rămîneau departe de ceea ce voiau să apropie de cîte ori n-au reînceput iarăşi şi iarăşi acelaşi subiect, aceeaşi inimă muncită, aceiaşi ochi vii, feluriţi în clipire, în lumină, în umbră şi-n expresie, acelaşi trup perfect ale cărui linii mlădioase, moi şi pătimaşe se împletesc cu atîta noroc şi cumpănire, încît marmura nu le poate fura decît pe sfert din adevărata lor căldură ! De

Biblioteca ... SECŢIA LITERATURĂ

cîte ori n-au rupt volume întregi, n-au spart pînze cît zidurile și n-au aruncat cu dalta în fața Venerii lor, albă, netedă și moartă !“ *(Ziua, Memoriile Trubadurului,* p. 56 și 57).

Această frumoasă pagină, care trebuie să arate opiniile artistice ale Trubadurului, arată în realitate sentimentele artistice ale lui Delavrancea, pentru că Delavrancea are netăgăduit simț artistic, și deci, fără a fi mare geniu, a simțit „acea durere fără repaus în fața naturii“. Ca artist, Delavrancea a trecut prin toate acele comoțiuni dulci și dureroase prin care trec toți aceia care simt într-înșii chemarea de a crea. El a simțit acea emoțiune, acel entuziasm care-ți cuprinde sufletul cînd în gîndu-ți se-ncheagă creațiuni sublime, desăvîrșite, măiestre și care din nenorocire zboară, pier cînd vrei să le așterni pe hîrtie, cînd vrei să dai acestor vedenii frumoase trup și suflet. Delavrancea de bună seamă a simțit acea dureroasă descurajare cînd, citind ce-a scris, a văzut cît de departe este ceea ce-a visat și-a vrut să întrupeze în scrierea sa, de ceea ce-a reușit să facă ! De cîte ori i-a venit să azvîrle în foc tot ce-a scris, și cît va fi zvîrlit !... Pe ce ne bizuim ca să spunem toate acestea ? Pe pagina citată mai sus, precum și pe temperamentul artistic al scriitorului.

Dacă scriitorul însuși nu e, nu poate să fie cu desăvîrșire mulțumit de creațiunea sa, simțind unele lipsuri fără a le pricepe bine, pricepînd pe altele fără a le putea îndrepta ; dacă însuși scriitorul niciodată nu poate fi pe deplin mulțumit de opera sa, fiindcă vede cît e de departe opera făcută de cea visată, cum ar putea fi mulțumit criticul, care are și el idealul său ? Pentru că și criticul trebuie să aibă idealul său literar și artistic, și acest ideal poate să fie deosebit de idealul artistului cînd critic și artist fac parte din două școli literare deosebite. Dar, chiar dacă artistul și criticul sînt în aceeași școală literară, între idealurile lor va fi o deosebire, după deosebirea care e între caractere și între temperamente. Și cînd ne gîndim la atîtea deosebiri de caractere, de temperamente, deci și de gusturi literare, cînd cugetăm la imposibilitatea de a ajunge la o creațiune perfectă, absolut perfectă, ni se lămurește cum o operă de artă nu poate să placă *necondiționat,* să placă tuturor fără nici o rezervă. Și iată de ce, cînd ne dezmeticim de puternica și covîrșitoarea întipărire ce face asupră-ne Shakespeare,

acest colosal evocator de viață, și-ncepem să judecăm mai liniștit, chiar în el găsim greșeli. În dramele și tragediile istorice, adevărul istoric nu e tocmai observat. Romanii lui Shakespeare în realitate sînt englezi. Greșeala nu-i mare, dar este. Persoanele comice sînt exagerate. Uneori dăm și peste greșeli de logică. Așa Hamlet, în vestitul monolog „A fi ori a nu fi“, zice vorbind de moarte că e „o țară necunoscută, al cărei hotar nu l-a mai trecut îndărăt nici un călător“ și puțin mai înainte vorbise cu umbra tatălui său, care nu numai că trecuse granița morții, dar descoperise lui Hamlet și o mulțime de taine *. Nu-i vorba, toate aceste neajunsuri sînt mici și arată mai mult dibăcia lui Louis Blanc decît vreo greșeală reală a lui Shakespeare. Dar aici e vorba de Shakespeare !

Cîteva exemple din literatura critică străină vor dovedi și mai bine zisele noastre. Un talentat critic din Franța, Emile Faguet, începe astfel studiul critic asupra lui Balzac ** : „E un curios caprițiu al suveranului fabricator de a fi unit într-o zi temperamentul unui artist cu spiritul unui comis-voiajor. Balzac a fost vulgar și profund, grosolan și fin, plin de prejudiții comune și în același timp nemărginit de pătrunzător și profund ; platitudinea-i ne uimește ca și imaginația lui ; are vederi de geniu alături cu gîndiri de imbecil“.

Cei care nu cunosc critica contemporană și sînt obișnuiți cu critica noastră unilaterală, cu drept cuvînt se vor mira de această analiză critică, unde alăturea de cuvîntul geniu stă cuvîntul imbecil, și vor crede poate că felul de critică al lui Faguet e o excepție ori că el ar fi un scriitoraș necunoscut, care caută să ajungă celebru prin paradoxe. Aceia însă care cunosc literatura contemporană franceză știu că Faguet e unul dintre cei mai talentați critici.

Pentru a fi și mai convingători, să lăsăm la o parte pe Faguet și să cităm pe alt critic, care e o celebritate europeană și pe care mulți l-au citit ; iar aceia care nu l-au citit, desigur, au auzit de dînsul ; e vorba de H. Taine. Taine a scris și el un studiu critic asupra lui Balzac *** și

* Această observație e făcută de Louis Blanc.

** *Etudes littéraires sur le dix-neuvième siècle* par Emile Faguet.

*** *Nouveaux essais de critique et d'histoire* par H. Taine.

încă un studiu admirabil, în care analizează puternica personalitate artistică a lui Balzac. Taine are o admirație profundă pentru genialul scriitor francez.

Nu numai în studiul despre care vorbim, dar și în alte articole, el mereu își întoarce ochii la Balzac. Așa, de pildă, în istoria literaturii engleze, vorbind de Shakespeare, Taine, arătînd nemărginita-i admirație pentru genialul englez, plin de mîndrie nu numai ca critic, ci și ca francez, zice că numai unul l-a ajuns pe Shakespeare, ca evocator de viață, și acela e Balzac. Cu toate acestea, cînd, în analiza lui critică, Taine începe să vorbească despre neajunsurile creațiunilor lui Balzac, atunci nici admirația pentru artist, nici mîndria de francez nu-l opresc să spună crude adevăruri, care pe alocurea întrec cu mult spusele lui Faguet. Vorbind de caracterul lui Balzac, Taine zice între altele : „Scrisorile sale atît de iubitoare au ceva trivial ; gluma lui e greoaie. Gesticulează, cîntă, lovește oamenii peste pîntece, face pe bufonul“ [5].

Cînd e vorba de obiceiul lui Balzac de a pune în mijlocul scenelor celor mai interesante lungi tirade filozofico-metafizice, iată ce zice Taine :

„Se sfîrșește o comedie plăcută și mișcătoare, viața unui sărman canonic alungat de gazda sa, și deodată ne găsim cufundați în acest *galimatias* emfatic...“ [6]. Cînd vorbește de stilul lui Balzac, inegal, de multe ori exagerat, fals, emfatic, Taine zice : „Cuvintele sublime, plăcute, supraumane revin la fiecare pagină. Desigur, d-l de Balzac are rele deprinderi ; este grosolan *(grossier)* și șarlatan *(charlatan)* ; are rîsul zgomotos, răsunător și vocea strigătoare a oamenilor din popor. Stilul lui sau surprinde, sau amețește, pentru ca să fie puternic, îl forțează, pentru ca să-l încălzească, se aprinde. Aceasta e bolnăvicios și mă opresc aici“ [7].

Cînd e vorba de idealul moral al lui Balzac, ascultați, rogu-vă, pe Taine : „Idealul lipsește naturalistului, lipsește încă mai mult naturalistului Balzac...“

„...Adevărata noblețe îi lipsește, lucrurile delicate nu le bagă în seamă, mîinile sale de anatomist pîngăresc caracterele curate, slutesc slutenia“ [8].

Cînd vrea Taine să ne arate idealul și înălțimea morală a eroilor lui Balzac și, indirect, a autorului însuși, ne spune : „Virtutea astfel arătată nu este decît un împrumut cu camătă și cu amanet. Aceasta este cea mai urîtă idee a lui Balzac. Cînd naturalistul ne deziluzionează, ne supunem ; dar cînd artistul înlătură din noi înălțarea sufletească și delicatețea ne revoltăm și îi răspundem că le distruge în alții poate pentru că nu le află deloc în sine însuși“ [9]. Aceste cîteva pilde sînt destul de caracteristice. Desigur, Taine nu se mărginește în studiul său a da numai aceste caracterizări negative, el găsește și merite, merite foarte mari, care fac din Balzac, după opinia lui, cel mai mare artist al Franței. Studiul său asupra lui Balzac îl încheie cu următoarea frază, care dă o caracterizare definitivă lui Balzac : „Cu Shakespeare și Saint-Simon, Balzac este cel mai mare magazin de documente din cîte avem asupra naturii omenești“ [10].

Și fiți siguri că fraza aceasta iese într-un mod logic și necesar din tot articolul. Taine e un prea mare logician pentru ca din premise să nu-i iasă de la sine încheierea. Eu nu sînt cu totul de părerea lui Taine asupra lui Balzac. Cred că Taine exagerează și partea pozitivă și pe cea negativă a lui Balzac. Asemenea cred că putem să ne lipsim de cuvinte prea aspre ca *„charlatan“*, *„coquin“*, *„imbécile“* chiar cînd sînt întrebuințate ca metafore ori termeni de comparație.

Am adus aceste exemple din Taine și Faguet pentru a arăta cît de imparțială — relativ, bineînțeles — e critica din *occidentul Europei*, de ce spirit relativist, eminamente științific e însuflețită. Ea pricepe că un om în general, și mai cu seamă un om genial, e ceva prea complex ; că o creațiune artistică e prea multilaterală ca să poată fi caracterizată numai prin laude sau prin huliri, care prin faptul că sînt numai laude ori huliri sînt unilaterale. Critica europeană a înțeles că imperfecția omenească fiind în natura omului, imperfecția artistică e în natura artistului și, mai mult decît atîta, ea a înțeles că meritele și neajunsurile, partea negativă și cea pozitivă a unei creațiuni artistice se țin strîns legate, se condiționează una pe alta și nu se poate pricepe bine chiar partea pozitivă a creațiunii dacă nu se pricepe partea negativă.

Ni se va zice, poate, că în străinătate asprimea criticii e la locul ei ; dar că la noi, unde literatura e așa de săracă, critica ar trebui să fie mai îngăduitoare. Foarte bine ! Să fie îngăduitoare ! Dar exclusivismul ce domnește azi e departe ca cerul de pămînt de îngăduința ce-

rută, e chiar tăgăduirea desăvîrșită a oricărei îngăduiri, pentru că pe unii îi laudă numai, pe alții îi ocărăște numai. Poate fi deci vorba de îngăduire în această critică ? Noi nu numai că sîntem pentru indulgență, dar înțelegem chiar că critica uneori poate să fie înrîurită de prietenie, de dragoste pentru autor. În adevăr, arta e una din cele mai complexe manifestări ale spiritului omenesc și totodată e foarte puțin supusă la legi științifice. Arta e departe de a avea axiome ca $2 \times 2 = 4$; pe de altă parte, critica estetică e încă așa de slabă, instrumentele cercetărilor critice moderne sînt așa de imperfecte încît de multe ori intuiția, un fel de ghicire a criticului, face mai mult decît analiza ; de multe ori, criticului i se cere inspirație ca și artistului, și iată de ce un prieten și admirator al scriitorului, sub înrîurirea acestui îndoit sentiment de dragoste și admirație, poate să simtă și să afle multe însușiri și frumuseți pe care n-ar fi putut să le vadă cel mai iscusit critic cu analiza lui. (Firește că vorbim de prietenie și admirație sinceră.) Așadar repetăm : noi înțelegem ca o critică să fie înrîurită de sentimentele deosebite ce are criticul pentru scriitor ; știm că o obiectivitate absolută e cuvînt deșert, mai mult, credem că această înrîurire e folositoare, cu condiția însă ca criticul să nu fie exclusivist. Criticului, în această împrejurare, îi este și mai puțin iertat a fi exclusivist ; iar confratele Sphynx e exclusivist : nici nu dă voie să se facă vreo observație în privința scrierilor lui Delavrancea. Am pricepe încă nemulțumirea în contra criticului de la *Națiunea,* care iscălește banalități românești cu litere grecești. În criticile acelui domn găsim în adevăr lucruri ciudate. Așa, vorbind de nuvela *Milogul,* criticul o găsește măiastră, desăvîrșită, însă *toată această desăvîrșire* se strică prin cuvintele din urmă ale țigancei : „Sînt țigancă, nu-mi lepăd copiii". Iată dar o nuvelă minunată, desăvîrșită, pierzînd toate aceste însușiri din pricina a trei cuvinte de la sfîrșit, așa că pentru a o preface în capodoperă ar fi de ajuns la altă ediție să lipsească aceste cuvinte ! Această ciudată critică nu poate fi altfel înțeleasă decît prin aceea că a voit criticul să arate că știe să găsească nu numai însușiri bune într-o scriere, ci și greșeli ; într-un cuvînt, a voit să arate că știe *să critice.* Am pricepe încă asprimea confratelui nostru împotriva acestui domn, dar mînia d-sale împotriva criticului de la *Lupta,*

C. Mille ! C. Mille a scris două foiletoane despre *Delavrancea,* unul despre *Sultănica* și altul despre *Trubadurul* [11]. Bineînțeles că o dare de seamă, făcută într-un singur foileton, nu poate să fie completă ; dar, oricît de necomplete, aceste foiletoane sînt pline de bunăvoință pentru autor.

Așa ne aducem aminte că foiletonul întîi îl începe comparînd pe autorul *Sultănicăi* cu Hristos și îl sfîrșește prin o comparație a operei lui Delavrancea cu un izvor de apă răcoritoare, care răcorește pe cititor în căldurile tropicale ale capitalei *. Al doilea foileton e de asemenea binevoitor, dar sînt și cîteva rezerve, lucru foarte de înțeles, avînd în vedere marea deosebire ce este între Delavrancea și între Mille ca temperament, ca mod de scriere, ca școală literară. Vorbind de *Văduvele* și lăudînd această nuvelă, criticul *Luptei* e împotriva împăcării mamei Ghira și a mamei Iana. Confratele nostru, C. Mille, judecă astfel : „Cînd o sfadă, mînie, ură, s-a început între doi oameni ; cînd această ură a mers tot crescînd, apoi orice i-ar fi stat în cale trebuia să o ațîțe și mai tare, deci cînd babele au găsit pe copiii lor sărutîndu-se, după logică, s-ar fi cuvenit să-i apuce la bătaie, dar nu să se împace. Într-o nuvelă, vestitul scriitor rus Tolstoi, în împrejurări analoage, încheie povestirea prin dare de foc și nu prin împăcare". Cam așa judecă Mille și, cum văd cititorii, observația e serioasă și, deși poate să nu fie dreaptă, dar merită să fie discutată. Totuși această observație îl supără grozav pe d-l Sphynx. Citind această observație a lui C. Mille, d-l Sphynx o caracterizează prin cuvintele : „alandala" ; zice că Mille „n-are bun-simț", că asta e „revoltător" și în sfîrșit termină cu : „Mi-e silă să discut".

Dar, pentru Dumnezeu, de ce atîta supărare și nervozitate ?

Și noi avem cu atît mai mult drept să facem această întrebare, cu cît sîntem de aceeași părere cu d-l Sphynx, iar nu cu Mille.

Sîntem de aceeași părere cu d-l Sphynx, că împăcarea între babele Ghira și Iana e foarte cu putință și foarte logică, pentru că supărarea lor era din nimica, pentru că această supărare era căptușită cu dor de împăcăciune,

* N-avem foiletonul la îndemînă, deci nu putem cita textual.

pentru că, în sfîrșit, bătrînele își iubeau copiii și copiii își spuneau unul altuia că se vor omorî (adăugăm că asta nu era vreo amenințare cu scop de a speria pe bătrîne pentru că Răducanu și Irina nici nu știau că mamele îi ascultau) și aceste cuvinte au trebuit să bage groază în inimile lor. Vom mai adăuga că la mahala în fiecare zi se întîmplă sfezi și mai totdeauna să sfîrșesc cu împăcare; mahalagioaicele parcă înadins se ceartă, pentru a avea prilej de a se împăca; sfada, care ațîță nervii, înlocuiește pentru dînsele ațîțările nervoase ce le primim noi din citite ori de la teatru, de la îndeletnicirile intelectuale. Lipsa de asemenea ațîțări unele clase o înlocuiesc prin beție, sfadă, clevetire etc.

Sfada și ura între mama Ghira și mama Iana nu e [sînt] doar ca ura neîmpăcată, adîncă, sălbatică între Montaigus și Capulet. Și..., și fiindcă vorbele de Montaigus și Capulet ne-au venit pe buze, apoi ne vom opri la o comparație între ura acestor italieni, mîndri și nobili, și între ura babelor Ghira și Iana; ne vom opri, deși știm că multora li se va părea deplasată această comparație între trufașii gentilomi ai Veronei și între niște mahalagioaice din București. Verona e zguduită pînă în temelii de ura a doi nobili, capii familiei Montaigus și Capulet. Această luptă și ură a două familii ține veacuri întregi. Interese de domnie, de mîndrie, cele mai felurite, cele mai arzătoare sentimente sînt puse la mijloc pentru a înflăcăra ura. Ura ajunge tradițională, e suptă de copii cu laptele, a intrat în nervi, s-a făcut aproape organică. Această ură e hrănită cu sînge, pentru că nu trece un timp mai îndelungat fără ca unul din casa Montaigus să nu cadă ucis de mîna unui Capulet sau dimpotrivă. Montaigus și Capulet au doi copii, Romeo și Julieta, care se îndrăgostesc (întocmai ca Răducanu și Irina) și amîndoi cad jertfă acestei iubiri, omorîndu-se. În fața acestor morți, grozavii vrăjmași, Montaigus și Capulet, dau mîna, hotărăsc a face pentru copiii morți ceea ce n-ar fi făcut pentru dînșii vii: vrăjmașii de moarte se împacă și-și îngroapă copiii unul lîngă altul. Durerea, durere îngrozitoare pentru niște părinți, de a-și vedea copiii morți, a învins o ură uriașă, ură de moarte. Din două sentimente duse la extrem, durerea părintească și ura, cel dintîi a învins. Se înțelege că este mare deosebire între frica de a-și pierde copiii și amara durere de a-i fi văzut morți. Dar

este deosebire și între ura nobililor de la Verona și ura babelor din mahalalele Bucureștilor. Deci, repetăm, noi credem că d-l Sphynx are dreptate; dar de aci nu urma ca d-sa să se supere atîta pe Mille. Ba dimpotrivă. Observația lui Mille a dat prilej d-lui Sphynx să pună în lumină, să explice logica sfîrșitului nuvelei *Văduvele*, precum ne-a dat și nouă prilej să mai adăugăm cîteva considerații pe lîngă ale d-lui Sphynx. Sînt mulți care gîndeau ca și Mille, dar, după explicațiile d-lui Sphynx și ale noastre, poate unii își vor schimba părerea; iată deci că și noi, și d-l Sphynx, și Delavrancea, și publicul cititor trebuie să fim recunoscători lui C. Mille că a făcut observația de mai sus.

Ne-am oprit cam prea mult la pilda aceasta pentru că de aici urmează un fapt foarte însemnat pentru critica literară, și anume că observațiile și rezervele criticii, cînd sînt făcute conștiincios (nu pentru a necăji înadins pe scriitor, dacă ai vreo ciudă personală împotriva lui) și nu-s prostii, folosesc nu numai cînd sînt bune, ci și cînd sînt greșite. Ca să vedem ce spirit greșit stăpînește în articolele d-lui Sphynx, trebuie să cităm încă o bucată de la sfîrșit, anume: „Destul numai că, fără să am pretențiunea de a fi adus pe Barbu în adevărata lui lumină, m-am silit să fiu drept față cu o muncă conștiincioasă și de un caracter cu totul original, și am întins o mînă prietenească unui scriitor de talent, mîhnit fără îndoială că s-au găsit să-l judece tocmai acele inimi rele cărora și «velință de flori să le așterni, ele tot ciulini și pălămidă caută»".

Nu știu dacă a simțit d-l Sphynx ce spirit exclusivist, mai mult!, ce spirit de zîzanie se introduce în literatura românească printr-o astfel de critică. În adevăr, ce înseamă aceste cuvinte? D-l Delavrancea a așternut numai trandafiri prin scrierile sale, iar critici, cum e de pildă Mille, inimi rele ce sînt, caută ciulini, vor să-l înece, să-l nimicească pe scriitor; însă d-l Sphynx, care are inimă bună și care e prieten cu scriitorul, îi întinde o mînă de ajutor pentru a-l scăpa de inimi rele, de dușmani. Iată dar criticii unui autor împărțiți în oameni buni și răi, în prieteni și în dușmani ai autorului; iar pentru ca să cazi în categoria celor răi n-ai decît să faci o observație critică, așa cum a fost cea făcută de Mille.

Nu voim să-l apărăm pe Mille, el știe să se apere și singur; avem un scop cu totul egoist, voim să ne apărăm

pe noi înșine, pentru că și noi, cu toate că am scris așa de puțin, am căzut de pe acum în categoria celor răi, și iată cum. Cititorii știu că am scris două articole despre Eminescu[12]. Ca și d-l Sphynx, noi n-am avut pretenția de a pune în adevărata lumină pe Eminescu, ci am înșirat mai multe considerații prin care am vrut să arătăm talentul mare, neasemănat de mare, al lui Eminescu ; iar pe de altă parte să punem în evidență cîteva pricini care au hotărît direcția, sensul scrierilor poetului nostru liric. În aceste articole am făcut cîteva obiecții, care se explică foarte ușor, avînd în vedere deosebirea cea mare ce este între direcția socială a poetului și între a noastră. Au fost destule aceste obiecții pentru ca d-l Morna, criticul de la *Liberalul* din Iași, să scrie că noi am criticat pe Eminescu cu „multă răutate". Și, băgați de seamă, noi, cunoscînd spiritul criticii din țara noastră, am și adăugat că rezervele pe care le facem nu trebuie să mire pe nimeni, pentru că nu-i artist care să n-aibă cusururi și greșeli ; că-n *Byron, Musset,* în *Goethe* chiar se află multe și mari lipsuri ; că noi avem stimă și admirație sinceră pentru cel mai mare poet liric contemporan. Dar degeaba ! Poți să afli lipsuri în Byron, în Musset, în Goethe, pînă și în Shakespeare, dar dacă vei găsi în Eminescu, atuncea ești om rău și dușman al poetului. Și trebuie să se noteze că răutatea în cazul de față ar fi și mișelie, ținînd seamă de soarta poetului *.

Ori iată altă pildă. Voiesc să scriu acuma un articol despre Delavrancea. În acesta voi avea de făcut unele observații, după mine esențiale. Nu-s de loc sigur că a doua zi după apariția articolului nu se va ridica vreunul și va scrie că sînt o inimă rea, „care tot ciulini și pălămidă caută" și că sînt un dușman al autorului, și deci acel cineva s-a crezut dator a-i întinde mînă de ajutor etc. ... Și iată-mă, pe neașteptate, nu numai om rău, dar și dușman jurat al autorului ! Se înțelege că noi protestăm cu atîta mai mult cu cît avem stimă personală pentru Delavrancea și sinceră stimă „față cu o muncă conștiincioasă și de un caracter original", sinceră stimă față de un om de talent.

Credem că oricine va admite că o atare critică e o anormalitate într-o literatură.

Și trebuie să ne spunem sincer părerea : nu învinuim deloc nici pe d-l Morna, nici pe alții ; părerile lor sînt o urmare neînlăturată a direcției greșite a criticii noastre în general (pentru că oricît ar fi de neînsemnată, dar tot avem și noi o critică). Această direcție nu este a criticii moderne, ci a criticii care a fost în Franța pe la începutul veacului. Critica se credea pe atunci judecător chemat a judeca pe scriitori și operele lor. Critica dădea sentințe, împărțea titluri : cutare operă e bună, cutare rea ; cutare magistrală, sublimă, genială ; cutare stupidă etc. ... Bineînțeles că în astfel de împrejurări critica trebuia să ajungă un judecător părtinitor și aducător de întuneric și zavistie în literatură. Pentru ce ? Pentru un cuvînt foarte simplu. Care este condiția esențială ca judecătorul să nu cadă în arbitrar ? Condiția de căpetenie este ca regulile, legile după care judecă să fie bine hotărîte, foarte lămurite ; altfel orice judecător va fi arbitrar. Ce legi, ce reguli avea însă critica pentru a judeca după ele operele de artă ? Nici o regulă, nici o lege. La sfîrșitul veacului trecut și la începutul veacului nostru, sub domnia absolută a clasicismului, s-au făcut reguli, un cod întreg de legi după care artiștii trebuiau să-și creeze operele. Aceste reguli țineau ca-ntr-un corset strîmt literatura, sugrumînd-o. Victor Hugo, înconjurat de o legiune întreagă de talente, a dat asalt împotriva clasicismului, l-a învins, romantismul a sfărîmat toate regulile și legile estetice ale clasicismului. Rămasă fără reguli, fără legi, critica de la începutul epocii romantismului nu putea să fie decît cu totul arbitrară. Neavînd legi, criticii au căpătat putere prea mare, nimic nu-i oprea de a judeca după gustul și placul lor. Puterea prea mare în literatură, ca și în politică, e stricătoare. Criticii dădeau numele de talente, de maeștri, de genii după hatîr, după gradul de prietenie : iată de unde vine și plîngerea artiștilor de la începutul veacului împotriva criticii, cum și superficialitatea criticii, cu mici excepții. Și nici nu putea să fie altfel. Operă bună, rea, de talent, genială... ce cu-

* Intr-o broșură apărută de curînd și scrisă de d-l I. N. Roman[13] ni se fac mai multe observații în privința criticii noastre despre Eminescu ; vom răspunde altă dată. [Vezi volumul de față, p. 61.]

vinte largi şi cu ce înţeles nehotărît şi relativ! Din două opere de artă de aceeaşi valoare e foarte uşor să arăţi că una-i de talent şi alta slabă; pentru aceasta n-ai decît să schimbi termenii de comparaţie. Aşa, dacă vrei să arăţi că opera e de valoare, n-ai decît s-o asemeni cu a lui Prodănescu. În adevăr, ce scriere nu va fi minunată faţă cu opera acestui bard? În cazul al doilea, asemeni scrierea cu a lui Shakespeare. Şi ce scriere nu va părea slabă faţă cu opera colosală a genialului Shakespeare? Acest exemplu arată limpede cît de superficială şi totodată cît de puţin folositoare a trebuit să fie critica literară. Eminentul nostru critic, d-l T. Maiorescu, în articolul său *Poeţi şi critici* exprimă o părere care a trebuit să facă pe mulţi să se mire. D-sa zice că în ţara românească n-are ce mai căuta critica deoarece la noi ea a avut un rol de îndeplinit, dar acuma nu mai are. D-sa judecă astfel: *

În ţara românească, acum cîtva timp, literatura mai că nu exista, de-abia se începea; atunci critica a avut un rol, a trebuit să călăuzească paşii copilăreşti ai literaturii, să încurajeze operele mai bunişoare, să nu lase să se strecoare opere cu totul rele, critica trebuia să fie ca o strajă pusă înaintea edificiului literaturii româneşti şi să lase să intre numai pe aceia care meritau asemenea cinste; iar pe cei lipsiţi de talent să-i înmormînteze. Cînd însă literatura s-a dezvoltat, nu mai are nevoie de critică; slujba de a înlătura nulităţile o face însăşi literatura artistică. Talente ca Alecsandri şi Eminescu alungă din literatură nulităţi ca Prodănescu; deci acum critica n-are nici un rol de îndeplinit [14].

Cam aşa judecă d-l Maiorescu şi... credem că are cu desăvîrşire dreptate, pentru că e vorba, cum văd cititorii, de acea critică pe care am numit-o *judecătorească*. Această critică a fost şi folositoare şi trebuitoare şi prin d-l Maiorescu, reprezentantul ei cel mai de frunte, ea şi-a făcut datoria. D-l Maiorescu, om luminat, instruit — care şi-a format cunoştinţele şi gustul literar după geniile cele mari ale Germaniei, după Lessing, Schiller, Goethe —,

* N-avem articolul la îndemînă, de aceea cităm numai înţelesul.

cunoscător al literaturii europene, om cu gust artistic şi cu tact critic, şi-a făcut datoria în înţelesul de mai sus, a stat strajă înaintea edificiului literaturii. Acest merit va face ca numele d-lui Maiorescu să fie însemnat în dezvoltarea literaturii române. Se înţelege, va fi fost şi d-sa părtinitor, lucru firesc şi aproape de neînlăturat cînd critica e critică judecătorească; dar trebuie să ţinem seamă şi de greutăţile cu care a avut să lupte. E de ajuns să citim acele probe de poezii monstruoase strînse de d-sa pentru a vedea ce mărginiţi, ce nulităţi, ce secături aveau dorinţa şi îndrăzneala să ceară un loc în literatura românească, şi d-l Maiorescu a avut glas destul de tare şi destulă autoritate pentru a da înlături pe aceşti îndrăzneţi pretenţioşi. Pe de altă parte, d-sa a putut cunoaşte, numai în cîteva poezii, un om cu adevărat talentat, pe care şi l-a încurajat mult; e vorba de Eminescu. Repetăm, aceasta e un merit foarte mare al d-sale. Dar a trecut un timp oarecare, literatura s-a dezvoltat, gustul publicului s-a dezvoltat şi el, şi cînd unui public îi plac Alecsandri, Eminescu, Vlahuţă, — scrierile lui Prodănescu et comp. stîrnesc rîs obştesc şi, fără nici o strajă, acestea vor fi izgonite din literatură. Văzînd aceasta, d-l Maiorescu scrie că critica nu mai are nici un rol şi, încredinţat că critica şi-a făcut datoria, zice cu o mîndrie foarte la locul ei:

„Maurul şi-a făcut datoria, maurul poate să se ducă“ *.

Repetăm, d-l Maiorescu are dreptate. Chiar articolul critic din urmă al d-sale arată că critica, cum se făcea înainte, şi-a trăit traiul. Dar, lipsind critica judecătorească, nu va rămîne nimica în locul ei? D-l Maiorescu nu ne spune nimic, nici măcar nu face vreo aluzie că ar fi existînd o critică modernă care nu numai că nu piere îndată ce literatura se dezvoltă, dar, dimpotrivă, ajunge tot mai puternică. Nu cunoaşte oare d-l Maiorescu o astfel de critică? Ori o cunoaşte, dar nu o primeşte, nu socoate de trebuinţă să vorbească de dînsa pentru că pe orizontul nostru literar nu vede oameni destul de destoi-

* *Die Verschwörung des Fiesco [Conjuraţia lui Fiesco]*, Schiller, *Contemporanul*, anul VI, nr. 3.

nici pentru a o face. Nu știm care e pricina, dar e neîndoios că d-l Maiorescu nu pomenește cîtuși de puțin despre acest fel nou de critică !

*

Critica în Europa a luat o mare dezvoltare, dar o critică întemeiată pe alte baze, o critică plină de putere, care privește o operă literară ca un product și îl analizează ca atare, cum fac științele naturale, căutînd pricinile ce i-au dat naștere. Cînd critica are înainte o operă literară, se întreabă care e pricina ei cea mai apropiată. Bineînțeles, această pricină este artistul, creatorul operei, deci cea dintîi grijă a criticii este de a statornici o legătură de cauză între opera artistică și artistul creator. Critica, analizînd viața artistului, sufletul lui, ne explică de ce și cum a făcut el această operă artistică, ne arată cum, luînd în seamă temperamentul artistului, psihicul lui, opera artistică a trebuit să fie tocmai așa cum este și nu altfel ; ne explică pricinile care au hotărît caracterul operei artistice, sau, cum am zis, arată legătura între artist și creațiunea sa.

Un exemplu va lămuri mai bine gîndul nostru. Iată un poet. Trăsăturile caracteristice ale poeziilor lui sînt melancolie adîncă, iubirea pentru fantastic, încît poetul zboară-n aer ori se cufundă în prăpăstii adînci în loc de a gusta frumusețile ce sînt împrăștiate pe pămînt și, în sfîrșit, a treia trăsătură caracteristică, o ură înverșunată împotriva femeii. Critica ne va arăta pe poet nervos, ușor de ațîțat, nemulțumit — de unde se înțelege melancolia poeziilor lui. Critica îl va arăta trăind într-un oraș mare, crescut în oraș, într-o ulicioară îngustă, într-o casă fără curte, din care nu putea să vadă frumusețile naturii, pădurile, cîmpiile, munții, lanurile întinse scăldate în lumina aurie a soarelui ori în lumina argintie a lunii ; poetul în copilăria sa a stat sub înrîurirea unei mame bigote, care umplea capul copilului cu basme religioase, cu grozăveniile iadului. Iată dar explicarea fantasticului în poeziile artistului și lipsa lui de iubire pentru natura măreață, pe care n-a putut s-o observe decît pe fereastra îngustă a unei uliți necurate. În sfîrșit, critica arată cum poetul s-a îndrăgostit, și-a pus tot sufletul, toată nădejdea, toată viața într-o femeie, și aceasta l-a înșelat mișelește, lăsîndu-i o rană adîncă în inimă, rană cu atît mai dureroasă cu cît poetul a fost mai naiv, mai încrezător, mai nervos, mai pasionat. Iată de ce rana niciodată nu s-a mai închis, de ce îi sfîșie vecinic inima, și orice amintire face să vibreze dureros această sărmană inimă. Iată explicarea urii, deznădejdei, blestemului, plînsului cu hohot, care zbucnesc cînd vorbește de femeie, în care poetul vede numai pe cea care l-a trădat. Și astfel, pas cu pas, ni se explică toate părțile caracteristice ale creațiunii poetului, fir cu fir se țese legătura între poet și opera lui. Și dacă critica reușește să aducă înainte-ne pe poet, să ni-l zugrăvească tocmai cum e, atunci înțelegem lămurit de ce și cum creațiunea poetului este așa, și de ce nici nu putea fi altfel. Așadar, temelia criticii, cînd e vorba de a statornici legătura între artist și operă, va fi o analiză psihică a artistului.

Astfel, romancierii de azi și criticii au același scop. „Romancierul și criticul — zice Brandes în admirabila-i scriere * — pleacă astăzi în schițările lor de la același punct : atmosfera spirituală a epocii. În aceasta se arată formele. Unul vrea să ne înfățișeze și să ne explice faptele unui om, altul vrea să ne înfățișeze și să ne explice o operă literară, și ambii caută să ne arate că faptele oamenilor și operele literare trebuie să fie privite ca niște producte pe care omul le face fatal, îndată ce se întrunesc anumite însușiri năuntrice și înrîuriri externe. Deosebirea esențială este numai aceasta, că poetul face ca persoanele închipuite de dînsul, de obicei zugrăvite după modele din viața reală, să lucreze și să vorbească după împrejurările date, în timp ce criticul este cu desăvîrșire legat de realitate, așa încît închipuirea lui trebuie să lucreze numai și numai pentru a afla și reconstrui starea sufletească, pricina sau condiția faptelor. Romancierul, de la caracterul observat, trage încheieri în privința faptelor probabile ale insului, criticul

* Vezi *Die Literatur des neunzehnten Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen [Literatura secolului al XIX-lea din punctul de vedere al curentelor principale]*, V. Band, p. 386.

scoate încheieri în privința caracterului artistului din însușirile operei observate".

Dacă în multe privințe creațiunile artistice ale romancierului sînt mult mai presus, mult mai prețioase decît criticile, este însă o parte în care lucrarea criticului modern e mai însemnată decît a artistului. Această însemnătate mai mare izvorăște din subiectele tratate de critici. Artistul studiază oameni în general, oameni de rînd ; criticul studiază pe artiști. Artiștii însă, ca modele, sînt cele mai de multe ori mai interesanți, mai instructivi, pentru că în sufletul lor se oglindește mai bine epoca în toată complexitatea ei decît în sufletul unui simplu muritor. Așa, de pildă, Flaubert a creat tipuri admirabile ca artă : pe madame Bovary, pe Charles Bovary (spițerul), pe Léon etc. Istoricul veacului nostru nu va putea să nu cunoască tipurile lui Flaubert, căci ele îl vor lumina în privința vieții oamenilor din Franța în veacul acesta. Dar cu cît mai instructiv va fi pentru istoricul veacului al XIX-lea tipul complex al lui Flaubert, viața veacului nostru în toată complexitatea ei ?

Cred că aceste puține cuvinte sînt de ajuns pentru ca să poată vedea oricine deosebirea între critica modernă și între cea judecătorească ; dar n-am terminat încă. Am zis că criticul trebuie să analizeze psihicul artistului pentru a explica opera lui ; însă această stare psihică e pricinuită, atîrnă de psihicul cercului în care se învîrtește artistul, de al poporului din care face parte ; deci, după ce am aflat legătura între opera artistică și între artist, trebuie să aflăm și legătura între opera artistică și poporul din care face parte artistul. Alături deci cu analiza psihică a unui ins, critica face și analiza unui popor. Mai departe, psihologia unui popor atîrnă de mediul natural în care trăiește poporul, atîrnă în mare parte de întocmirile politico-sociale ale acestui popor, deci trebuie de aflat legătura între opera artistică și mediul natural și social în care trăiește artistul. Așa, să luăm din nou exemplul nostru. Melancolia ce o vedem în opera artistică am explicat-o prin nervozitatea și caracterul trist al poetului ; înclinarea spre fantastic, prin creșterea fanatică religioasă pe care i-a dat-o mama lui ; ura împotriva

femeilor, prin o trădare mișelească suferită de însuși poetul. Ridicîndu-ne de la poet la mijlocul în care trăia el, vom afla că întristarea și melancolia lui a fost însușirea pe care o aveau toți cei din cercul în care trăia poetul ori chiar toți cei din clasa lui ; iar această melancolie și întristare se datorește unor cauze politico-sociale. Fanatismului religios, pe care a voit să i-l insufle mama lui și care s-a arătat în creațiunea poetului prin iubirea de fantastic, îi vom afla pricina în starea religiei, în faptul că religia avea mai mare înrîurire asupra femeilor. Lucru care, la rîndul său, se datorește unor cauze anumite : stării femeii în societate. În sfîrșit, faptul trădării, analizîndu-l, vom vedea că nu-i izolat, ci foarte obișnuit în mediul în care trăia poetul, și vom afla că se datorește stării ce s-a creat femeilor în societate, creșterii false ce li se dă etc. ...

Se poate urma altă cale în investigațiunile critice, și anume o cale inversă : în loc de a pleca de la opera artistică pentru a ne ridica pînă la națiunea în care s-a ivit, putem, după exemplul dat de Taine, să plecăm de la rasa, națiunea din care face parte poetul, să analizăm mai întîi poporul, țara în care s-a născut el, pentru ca să definim toate condițiunile care au influențat asupra lui, pe urmă să trecem la poet, la analiza lui psihică și apoi la operă ; cu alte cuvinte, în loc de a ne ridica cu analiza de la opera poetului pînă la mijlocul natural și social, să ne coborîm de la mijlocul natural și social pînă la opera artistică. Drept pildă despre o astfel de lucrare putem lua monumentala operă a lui Taine *Istoria literaturii engleze*. Taine începe cu analiza configurațiunii geografice (mijlocului natural), apoi studiază rasa și influența acestor doi factori asupra întocmirii națiunii engleze. Pe urmă analizează societatea engleză și înrîurirea ei asupra poetului, și astfel ajunge la poet, și de la poet la creațiunea poetului. După Taine, o societate, o națiune este productul mijlocului natural al rasei, poetul este productul națiunii, iar opera literară e productul poetului ; deci analiza unei lucrări artistice trebuie începută de la factorul, de la cauza primă. Această cale inversă a lui Taine e prea vastă, prea puțin sigură, sîntem însă departe de a o nega, după cum fac Brandes, Hennequin,

Guyau *, ci credem că şi drumul indicat mai sus duce la acelaşi rezultat şi sînt cazuri cînd e mai potrivit decît cel dintîi. Dacă pentru analiza unei opere artistice e mult mai potrivit a lua ca punct de plecare chiar această operă artistică, în schimb, cînd e vorba de a analiza o anumită literatură în întregime, un curent literar întreg, cum e, de pildă, clasicismul ori romantismul, atunci drumul indicat de Taine e mai potrivit.

Pîn-acum am vorbit despre înrîurirea mijlocului social asupra creaţiunei literare şi de stabilirea legăturii între mijlocul natural şi social, între poet şi creaţiunea artistică. Dar, odată opera artistică creată, ea, la rîndul ei, are influenţă asupra mijlocului social în care a fost creată.

De aici decurge a doua datorie a criticului, nu mai puţin însemnată. Considerînd opera artistică ca un fapt împlinit, critica o analizează ca atare. Mai întîi criticul pune întrebare operei artistice : de unde ai venit ? Cum ai venit pe lumea aceasta ? Cine-ţi e creatorul ? etc. După multă trudă, în care adeseori critica pierde nădejdea de a căpăta un răspuns măcar aproape lămurit (un răspuns pe deplin lămurit e peste putinţă), după multă stăruinţă, cînd în sfîrşit răspunsul e dat, critica pune o altă întrebare : „Acuma eşti aicea între noi, vrînd-nevrînd trebuie să te primim aşa cum eşti, spune dar, tu, copil răsfăţat şi sublim al muzelor, ce ai să faci între noi, şi cu noi ? Ne vei face oare să rîdem ori să plîngem ? Ne vei face să binecuvîntăm ori să blestemăm ? Ne vei face să iubim ori să urîm ? Ne vei face oare să ne închinăm lui, marelui idol, izvorul luminii, iubirii şi dreptăţii ori să se închinăm Satanei sau viţelului de aur ? Spune !“ Dar, fiindcă acest copil sublim răspunde numai celor care îşi găsesc singuri răspunsul, critica va trebui acum să caute ce anume icoane, ce idei, ce idealuri sociale şi morale sînt întrupate în opera artistului, ce simţăminte au condus mîna artistului. Care sînt acele sentimente ce s-au întrupat în opera lui şi care sînt idealurile, simţurile ce ne va excita şi sugera opera artistică, într-un cuvînt care e tendinţa socială şi morală a operei artistice ? Ce influenţă socială şi morală e menită să aibă, ce înrîurire educatoare va avea ? Şi cînd critica a primit răspuns şi la această întrebare ea trebuie să tacă ori să-şi facă altă întrebare. Ea trebuie să-şi zică : ştiu acuma, întrucîtva, cel puţin de unde a venit opera artistică şi ce influenţă anume va avea, ce tendinţă are această forţă socială din nou creată.

Acuma să vedem : cît de mare e această forţă ; simţămintele ce ne va sugera, cît de puternic vor fi sugerate ; dacă ea ne cheamă la un anumit ideal, cît de puternică e această chemare ; dacă sugerează anumite concepţii filozofice ori sociale, cît de tari sînt aceste concepţii şi cît de puternic vor fi sugerate ? Într-un cuvînt, criticul se întreabă : cît de mare, cît de vastă e creaţiunea artistului ? Şi cînd va avea un răspuns şi la aceasta, atunci el îşi va face cea din urmă întrebare : prin ce mijloace artistul lucrează asupra psihicului nostru ? Prin ce mijloace creaţiunea lui ne influenţează pe noi ? Aici va fi vorba de stil, ritm, rimă, peisaj, descripţia naturii, combinaţia felurită de icoane, atingerea cutărei ori cutărei coarde a inimii, cutărei ori cutărei coarde a creierilor etc.

Într-un cuvînt, în aceste patru întrebări se concentrează toată lucrarea criticului. Critica trebuie să răspundă, după opinia noastră : de unde vine creaţiunea artistică, ce influenţă va avea ea, cît de sigură şi vastă va fi acea influenţă şi, în sfîrşit, prin ce mijloace această creaţiune artistică lucrează asupra noastră ? Un răspuns

---

* Hennequin, în cartea lui *La critique scientifique*, o carte care cuprinde cîteva vederi ingenioase, dar mai multe greşite, se ridică cu drept cuvînt contra exageraţiilor teoriei lui Taine, dar, cum se întîmplă adesea, cade singur într-o exageraţie contrară. Influenţat de teoria absurdă a lui Bagehot (ideea centrală a lui Bagehot este că nu *summum* condiţiunilor istorice face pe eroi, pe oamenii superiori, ci eroii, oamenii superiori fac istoria), susţine că nu mediul face pe artist, ci artistul face mediul. Brandes, într-o conferinţă publică ţinută în Petrograd, dezvoltă aceeaşi teorie, Guyau, într-o operă admirabilă, apărută acum *(L'art au point de vue sociologique)*, e mult mai aproape de adevăr. Noi, după cum am mai zis, credem că toate căile indicate de Taine, Saint-Beuve, Brandes, Hennequin, Guyau duc la acelaşi rezultat ; critica va arăta relativa lor importanţă şi cînd anume va trebui să ne servim de un metod ori de altul. Şi noi sîntem contra exageraţiei lui Taine, astfel că în prezentul articol, care a apărut mai înainte decît cartea lui Hennequin, decît a lui Guyau şi decît conferinţa lui Brandes, am recomandat un drum invers decît al lui Taine. Bineînţeles, nu cădem în exageraţia de a nega cu totul un metod căruia îi datorim *Istoria literaturii engleze*. — In volumul al doilea al criticilor noastre, avem un articol special în această privinţă. [Este vorba de *Cauza pesimismului în literatură şi viaţă*. Vezi volumul de faţă, p. 432—469.]

mai mult ori mai puţin amănunţit şi sigur la aceste întrebări rezumă o lucrare critică. Se înţelege că aici am indicat ceea ce ar fi o critică perfectă, ideală, dar dacă critica va face un sfert de sfert din această lucrare, încă va fi o operă meritorie. Apucînd drumul criticii contemporane ştiinţifice, vom face cel puţin ceva, pe cînd urmînd drumul vechi ori nu vom face nimic, ori, ceea ce e şi mai rău, vom face ceva anapoda.

Aici trebuie să facem neapărat o abatere pentru a îndepărta o neînţelegere. Cînd zicem critică ştiinţifică, sîntem departe de a crede că critica a ajuns o ştiinţă pozitivă. Nu; sîntem departe de a fi de părerea lui Zola, care, vorbindu-ne de critica modernă, ne vorbeşte de legi fixe, de teoreme geometrice. În critica literară nu putem încă avea legi nestrămutate, teoreme tot aşa de lămurite ca în geometrie, cum nu avem nici în sociologie. Un sociolog care ar spune că în sociologia ştiinţifică avem teoreme tot aşa de lămurite şi de neîndoielnice ca-n geometrie ori nu ştie matematică, ori nu cunoaşte sociologie, ori nu se pricepe nici la una, nici la alta: sociologia tinde a fi ştiinţă exactă, dar pînă acuma n-a ajuns; tot aşa trebuie să zicem şi despre critică: critica literară tinde a ajunge cu totul exactă şi ştiinţifică, dar e încă departe, foarte departe de acest ideal, şi acum intuiţia ajută pe critic mai mult decît ştiinţa. Pentru a ne zugrăvi, a pune înaintea noastră pe artist, pentru a-l face să trăiască, pentru a ne arăta cum s-a creat opera artistică, desigur pe critic îl va ajuta psihologia modernă, dar criticului îi va trebui intuiţia, inspiraţia, un talent deosebit, fără care cea mai desăvîrşită cunoştinţă a psihologiei * nu-i va ajunge. Pentru a lămuri înrîurirea mediului social asupra artistului, şi deci şi asupra operei artistice, criticul trebuie să cunoască societatea în care s-a dezvoltat artistul, deci trebuie să analizeze starea ei culturală, dezvoltarea ei intelectuală, condiţiile politice şi economico-sociale în care se găseşte, precum şi starea morală. Acestea toate negreşit trebuie să le cunoască criticul, fără ele nici nu poate fi vorba despre o critică bună din toate punctele de vedere. Dar care din aceste multiple puteri sociale a înrîurit opera artistului şi mai ales relativa însemnătate a multiplilor factori sociali? În

* De altmintrelea şi psihologia e numai o ştiinţă începătoare.

toate acestea tactul şi talentul criticului, inspiraţia îl ajută minunat; deci intuiţia joacă rol cumpănitor în critica estetică. Gustul literar, cultura literară, adică studierea operelor mari din literaturile celor mai înaintate naţii, în sfîrşit intuiţia artistică, iată însuşiri neapărat cerute pentru a judeca valoarea artistică a operelor, pentru a judeca dacă o operă literară e însemnată, genială.

Talent, geniu! Dar ce sînt acestea decît vorbe prin care zugrăvim lucruri neînţelese? Fireşte, cum am zis, chiar în critica estetică, ştiinţa modernă începe să aibă rol din ce în ce mai mare. În cîteva cuvinte, iată ce voim să zicem: critica modernă tinde a fi din ce în ce mai ştiinţifică; chiar acuma e peste putinţă a fi critic fără a avea o mare cultură ştiinţifică; dar critica, întocmai ca şi arta, n-a ajuns încă a fi ştiinţă, şi unui critic i se cere intuiţie, inspiraţie, un talent deosebit, înnăscut, ca şi artistului. Dar, primind în critică intuiţia, inspiraţia, nu o reducem oare iar la rolul criticii vechi, metafizice? Nu, deloc. Mai întîi pentru că luăm drept temelie ştiinţele, şi afară de acestea critica modernă se deosebeşte de critica trecutului prin metodă, prin scop, prin tot.

Fiindcă nu mai putem lungi acest articol, vom da un exemplu care va lumina uriaşa deosebire între critica explicatoare şi între cea judecătorească. Am fost de o părere cu d-l Maiorescu că critica judecătorească pierde din însemnătate cu cît se dezvoltă mai mult literatura şi, de la un timp, poate lipsi, fără a căşuna vreo pierdere. Critica modernă explicatoare, cu totul dimpotrivă, cu cît se dezvoltă literatura artistică, ajunge şi ea tot mai însemnată. În adevăr, să ne închipuim un popor la începutul dezvoltării sale literare. Literaţii de atuncea vor fi oameni simpli, ca talente, ca psihic; asemenea şi întocmirile sociale, mijlocul social în care se dezvoltă artistul primitiv e relativ simplu. Criticul care va trebui să ne facă analiza psihică a unui artist cu psihic foarte puţin complex, ori analiza unui mediu social simplu, nu ne va putea spune multe lucruri. Cu cît însă se dezvoltă literatura, cu atîta şi artiştii sînt mai dezvoltaţi, cu atîta şi psihicul lor e mai complex, cu atîta şi relaţiile sociale sînt mai complexe şi deci cu atîta şi lucrarea criticului e mai grea, mai complexă, mai folositoare. A ne da analiza psihologică a lui Musset, a ne da o analiză a mijlo-

cului social din Franţa modernă e lucru pe cît de greu, pe cît de complex, dar şi pe atît de folositor. Acelaşi lucru trebuie să-l spunem în general despre toată lucrarea criticului modern. Aşa, noi am zis că una din problemele criticii moderne e analiza sentimentelor şi ideilor care au însufleţit pe artist în lucrarea sa, a simţămintelor şi ideilor ce vor fi sugerate prin creaţiunea artistică în concetăţenii artistului : analiza însemnătăţii sociale, educatoare, moralizatoare a lucrării artistice. Dar cu cît se dezvoltă societatea, cu atît se dezvoltă ideile şi simţămintele, cu atît ele ajung mai bogate, mai variate, mai complexe simţămintele şi ideile artistului şi deci şi simţămintele şi ideile ce sînt întrupate în creaţiunea sa. Analiza însemnătăţii şi influenţei sociale a unei astfel de lucrări, într-o astfel de societate, e peste măsură de grea, dar şi peste măsură de importantă şi de folositoare. Critica dar se dezvoltă, capătă o însemnătate tot mai mare, ajunge tot mai folositoare, în acelaşi grad în care se dezvoltă societatea, literatura şi artistul. Cred că această deosebire e îndestulătoare pentru a arăta şi deosebirea criticii moderne de cea trecută, şi relativa ei importanţă.

Ştiu, ori mai bine îmi închipui, că se vor găsi mulţi, poate chiar confratele Sphynx, care ne vor zice zîmbind : „Bine, e foarte frumos cînd ne vorbiţi de critica literară modernă, întemeiată pe ştiinţă de o parte, iar pe de alta pe un talent puternic intuitiv ; dar de unde vroiţi să luăm asemenea critici, cine e cel care ar putea fi un Sainte-Beuve, un Taine ori un Brandes romănesc ?“ Întîmpinarea, mărturisim, e foarte adevărată. În adevăr, n-avem încă un Taine ; dar n-avem nici un Musset ori Flaubert, şi noi toţi care facem acum critică literară sîntem numai locţiitorii aceluia care va şti să pună critica noastră la înălţimea la care a pus-o un Taine. Dar, aşa cum sîntem, nu ne e oare îngăduit să ne călăuzim de un metod ştiinţific odată ce-l vom şti adevărat ? Se înţelege, n-avem un Taine, dar nu e mai puţin adevărat că critica noastră, îndreptată pe calea modernă, poate să aducă mare folos. Dacă critica nu ne va da o ţesătură complexă şi fină, care să lege opera literară cu artistul ; dacă nu ne va da figura artistului în toată mărimea ei, poate însă să ne lămurească unele din împrejurările principale care au avut înrîurire asupra unei opere artistice,

ceea ce poate să aducă lumină în privinţa acestei opere, lucru iarăşi foarte însemnat pentru istoricul viitor al literaturii române. Dacă nu putem să dăm un tablou întreg al mijlocului social şi să lămurim cum şi în ce chip acest mijloc a înrîurit asupra operei artistului, vom putea însă arăta înrîurirea cutărui ori cutărui factor social asupra artistului. Acesta e însă un lucru pe atît de folositor pentru contemporanii noştri pe cît e de însemnat pentru istoricul viitor al României. În aceeaşi vreme, polemica critică îşi va schimba caracterul învîrtindu-se pe lîngă chestii generale, ştiinţifice şi sociale, dar nu pe lîngă chestia titlurilor ce trebuie să dăm artiştilor. Între alte foloase, schimbarea direcţiei criticii noastre va avea de urmare nimicirea spiritului de cumetrii şi de cîrdăşii literare, şi acest rezultat pe cît e de însemnat e tot pe atîta de folositor.

*

Sînt încă două chestiuni în privinţa cărora am vroit să ne înţelegem cu confratele nostru de la *România liberă*. D-lui Sphynx pare că nu-i place obiceiul unora de a critica pe un scriitor de ai noştri făcînd citaţii din maeştrii străini, pomenind, cu prilejul unui artist mediocru ori puţin talentat, artişti celebri şi geniali ca Dante ori Shakespeare. Confratele nostru are dreptate dacă e vorba de exageraţiile de rîs în care cade, de pildă, criticul de la *Naţiunea,* cu care d-l Sphynx face polemică. Acest critic are în adevăr patru citaţii foarte ciudate. Aşa, spre a spune că a cugeta e greu, domnul citează pe filozoful Schopenhauer. Mîine vreun alt critic, pentru a spune că omul umblă cu picioarele, va zice : „Omul umblă cu picioarele, cum a zis un mare filozof“ etc. Într-un cuvînt, sîntem de o părere cu Sphynx dacă e vorba de criticul de la *Naţiunea.* Nu vom fi însă deloc de o părere dacă d-sa ar vroi să generalizeze, osîndind în general citaţiile şi pomenirea de nume mari cînd e vorba de scriitorii noştri puţin însemnaţi. D-l Delavrancea a scris o critică în *Lupta literară*[15] şi, întrucît e vorba de analiza amănuntelor şi tehnicii poeţilor de care trata Delavrancea, critica era cît se poate de bună. În această critică, în care se vorbeşte de Veronica Micle, de Scrob etc., d-l Delavrancea a citat pe Dante, pe Heine

etc. D-l Scrob și Dante! Nu e prea curios? Și cu toate acestea d-l Delavrancea a avut deplină dreptate. Literatura noastră se dezvoltă sub înrîurirea literaturilor europene. De ce dar, pe de o parte, n-am cerceta cam ce înrîurire a cutărui maestru străin se oglindește într-un scriitor al nostru și, pe de altă parte, de ce n-am arăta exemplele mari scriitorilor noștri, fie ei oricît de mici? Nouă nu ni se părea nici pretențios, nici de rîs lucru dacă un scriitor d-ai noștri cu puțin talent ar avea năzuința să ajungă un Shakespeare. Nu-i pretenție de rîs a vroi să fii un Shakespeare, ci de rîs e credința că ai ajuns a fi un astfel de geniu cînd nu-i ajungi nici la glezne; ambiția însă de a ajunge un Shakespeare e o ambiție aleasă, înaltă. De ce dar un critic, vorbind scriitorilor noștri, să nu le arate exemple mari din străinătate? Bineînțeles că toate acestea trebuie să aibă rostul lor; în această privință sîntem de o părere cu d-l Sphynx.

A doua chestiune în care nu sîntem de părerea d-lui Sphynx e clasificarea scriitorilor în grupe ori școli. D-l Sphynx este contra înregimentării scriitorilor în cutare sau cutare școală. Se înțelege, dacă este iarăși vorba de criticul de la *Națiunea*, care găsește o școală flaubertistă, una maupassantistă etc., apoi sîntem de aceeași părere. Dar d-l Sphynx pare a generaliza dușmănia împotriva clasificării ori cel puțin protestează în ceea ce privește pe Delavrancea. Înșirînd tot ce a scris talentatul și simpaticul nostru nuvelist, dl. Sphynx zice: „Dacă odată cu înșirarea acestei varietăți de subiecte voi mai spune că multe din aceste bucăți își au limba lor proprie și un fel de construcție de frază particulară, s-ar mai putea susține că Barbu e de cutare școală etc.?“ S-ar putea și chiar trebuie susținut, și iată de ce: Dacă se crede că un scriitor, un talent literar, o operă literară e un dar dumnezeiesc, e ceva căzut din cer, atunci de bună seamă orice împărțire în școli, orice clasificare e absurdă. Acuma însă, cînd critica modernă socotește un talent literar, o operă literară ca un product al unor împrejurări anumite, ca și oricare alt product, chestiunea se schimbă. După cum în zoologie întrebuințăm clasificarea, așa putem și trebuie s-o întrebuințăm și în literatură.

Nici felurimea celor scrise de Delavrancea, nici faptul că nu se aseamănă în totul cu cutare ori cu cutare scriitor n-ar fi un argument pentru critică de a nu-l clasa într-o grupă ori în alta, într-o școală ori în alta.

Turgheniev a scris și din viața de la țară și din viața de oraș, din viața aristocratimii, din a țărănimii, din a studențimii, a scris și bucăți de teatru și chiar o poemă în versuri, și cu toate acestea toți îl numără în școala naturalistă. Victor Hugo a scris romane, tragedii, drame, poezii lirice, și ce n-a mai scris, și cu toate acestea toți îl pun în școala romantică. Între Turgheniev, Tolstoi, Dickens, George Eliot, Flaubert e deosebire colosală, cu toate acestea îi clasăm pe toți în școala naturalistă, după niște semne esențiale, comune tuturor. Așa, între șoarece și elefant e deosebire foarte mare, și totuși pe amîndoi îi punem între mamifere. Clasificarea în literatură are același înțeles și aceeași însemnătate ca și clasificarea în zoologie.

Nu natura face clasificații, ci omul. Natura a produs ființe viețuitoare, noi le împărțim în vertebrate, artopodare [artropode], moluște etc.; le împărțim pentru a putea mai ușor pricepe fenomenele naturii. Tot așa în literatură. Ni se va spune poate că clasificarea e departe de a fi ajuns la acea exactitate la care a ajuns în zoologie ori în botanică. Foate adevărat. În această privință n-avem nimica de zis, clasificarea în literatură e încă pe cît se poate de primitivă; e tot așa de puțin exactă și clară ca și clasificările ce se făceau odinioară în zoologie.

Dar acest fapt arată numai trebuința, dorința noastră de a ajunge la clasificări mai perfecte, iar nicidecum că nu trebuie să ne folosim de clasificarea de acuma pînă la alta mai bună.

Ar fi tot așa de nerațional dacă un zoolog vechi ar fi respins orice clasificare sub cuvînt că va veni vremea cînd va fi o clasificare mai bună; ori dacă un zoolog modern ar spune că nu trebuie să întrebuințăm deloc clasificarea modernă sub cuvînt că după vreo două veacuri vom avea o clasificare mult mai desăvîrșită. De aceea, orice știință începe mai bine cu o clasificare cît de nedesăvîrșită decît fără nici o clasificare.

A clasifica e o nevoie a conștiinței omenești. Ar fi de prisos să adăugăm că și noi simțim și sîntem nemulțumiți de imperfecția clasificațiilor de astăzi, care de multe ori n-au alt izvor decît fantezia criticului; dar în același

timp pricepem și necesitatea absolută a grupărilor și a clasificațiilor. N-am putea să terminăm mai bine aceste cîteva cuvinte despre critica modernă decît citînd frumoasele cuvinte ale lui G. Brandes despre spiritul criticii : care a pătruns poezia modernă, romanul și critica propriu-zisă, despre spiritul critic al veacului în general și din care critica literară e numai o parte mică, dar destul de însemnată.

„Critica, adică darul de a trece peste marginile primitive ale caracterului său propriu, ajutat de darul unei simpatii neunilaterale, a fost o însușire de căpetenie a celor mai mari poeți ai veacului nostru.

Astfel a înțeles critica Emile Montegut, care a numit-o geniul mezin între spirite. «Critica — zice el — este a zecea muză. Cu dînsa era căsătorit în taină marele Goethe. Ea a făcut din el douăzeci de poeți. Care-i temelia literaturii germane dacă nu critica? Poeții englezi de astăzi ce-s? Critici emoționați. Ce este nobilul Leopardi al Italiei? Un critic înflăcărat. Din toți poeții noi, numai Byron și Lamartine n-au fost critici și de aceea au fost lipsiți de varietate și au ajuns atît de monotoni». Dacă luăm critica într-un înțeles mai larg și mai propriu, atunci cade această din urmă mărginire. Căci, ca însușire de a supune realitatea la o cercetare, tot ea a fost puterea care a inspirat pe cei mai mari lirici ai veacului. Ea este inspirătoarea lui Victor Hugo, a lui Byron, a lui George Sand ca și a lui Lamartine. Îndată ce poezia încetează de a sta închisă la ideile și la viața lumii contemporane, îndată ce poeții lirici-dramatici se prefac în organe ale ideilor, se simte un element viu în poezia lor critică. Ea a făcut pe Hugo să scrie *Les châtiments* * și pe Byron pe *Don Juan*. Ea arată spiritului omenesc drumul. Ea îngrădește drumul și-l luminează cu facle. Ea deschide drumuri nouă și închide pe cele vechi. Căci critica mută munții din loc, ea calcă sub picioare toate înălțimile uriașe ale autorității, ale prejudițiilor, ale puterii fără idei și ale tradiției moarte".

---

* [Mizerabilii.]

DECEPȚIONISMUL ÎN LITERATURA ROMÂNĂ[16]

Înainte de toate să deslușim acest titlu. Vroind să scriem cîteva articole asupra literaturii noastre contemporane, asupra celor mai talentați reprezentanți ai ei, am chibzuit cu ce cuvînt am putea caracteriza mai bine epoca noastră literară, care e trăsătura caracteristică prin care această literatură se deosebește de cea care a precedat-o și de cea care, probabil, o va urma? Cum să numim curentul nostru literar? Socoteam să-i zicem pesimist; însă, deși în multe privințe potrivit pentru a caracteriza literatura noastră contemporană, acest termen este prea îngust, după înțelesul ce-i dau unii și prea larg, prea general, după alții.

Unii ar fi vrut să înțeleagă sub numirea de pesimism numai forma care s-a manifestat mai cu seamă la germani în veacul nostru, primind formularea științifică, ajungînd sistem filozofic. Înțelegîndu-l astfel, pesimiști n-ar fi decît Schopenhauer, Hartmann, Leopardi și urmașii lor; pesimismul nu ar fi decît un fenomen al veacului nostru care în trecut nu s-a arătat decît în India, cu Buda și budismul *..

Alții înțeleg prin pesimism o boală care bîntuie toate rasele, toate civilizațiile, o boală care este tot așa de veche ca și omenirea și care a bîntuit cu mai multă tărie acolo unde împrejurările sociale îi erau mai prielnice. Împrejurări sociale anormale, reaua alcătuire a vieții unui

---

* Vezi E. Caro. *Le pessimisme au XIX-ème siècle, în Contemporanul*, anul V, nr. 8.

ins, anomalii sociologice (înțelegînd sub sociologie fiziologia societății) ori anomalii fiziologice, iată pricinile pesimismului. Și, fiindcă n-a fost încă societate în care să nu bîntuie asemenea anomalii, în care să nu fie asemenea pricini, n-a fost nici o societate pe care pesimismul să nu o fi amărît cu fierea sa.

Acest chip de a înțelege pesimismul ne-ar veni mai mult la socoteală, dar totuși are un rău ; căci, ducîndu-l la extrem, putem găsi în fiecare om sămînța pesimismului.

Dacă după întîiul înțeles trebuie să zicem că pesimismul nu a existat în societatea greco-romană, dacă trebuie să zicem că nu numai în Sofocle, Euripide, Hegesias *, Lucrețiu nu se arată, dar nici chiar în Byron, Musset și cîți alții din vremea noastră ; apoi după al doilea înțeles, ducîndu-l la absurd, trebuie să zicem că mai toți oamenii sînt pesimiști.

Din aceste rînduri cititorii vor putea vedea cît de încurcat și de nedeslușit este cuvîntul pesimism. Noi am primi înțelesul al doilea, dar fără a-l duce pînă la extrem.

Nehotărîrea cuvîntului e întîia pricină care ne-a făcut să-l înlocuim prin altul mai limpede, mai deslușit. A doua pricină pentru care l-am înlăturat este înțelesul ce a căpătat acest cuvînt din pricina pesimiștilor de contrabandă de tagma celui de la Soleni și despre care vom vorbi în alt articol ** ; din pricina acestora, vorba pesimism va ajunge în curînd o batjocură, deși chestiunea despre care vorbim acuma e un lucru serios, serios și trist. Iată de ce ne-am hotărît să întrebuințăm cuvîntul decepționism, care deși nu are înțeles așa de larg ca pesimismul, lămurește mai bine ce vroim să zicem, ceea ce vroim să vorbim cu cititorii noștri.

Dar, decepționism ori pesimism, cuvîntul nu are așa de mare însemnătate ; de căpetenie este pricina acestui decepționism. De unde purcede el ? Care e pricina strigătelor de durere, a deznădejdii, a decepțiunii ce caracterizează literatura noastră contemporană, care și-a găsit răsunet în Eminescu, Delavrancea, Vlahuță și-n o mulțime din scriitorii noștri, în cei care au ceva talent, precum și în cei care sînt cu totul lipsiți ? Aceasta nu poate fi o întîmplare. Întîmplare nu poate fi cînd e vorba de întreaga mișcare literară a unei generații. Oare înrîurirea unui singur om, e vorba de Eminescu, să fi împins literatura noastră contemporană în acest decepționism, după cum zic unii ? Mai întîi, aci naște aceeași întrebare pe care o fac ateiștii teiștilor : „Dacă nu e Dumnezeu — zic teiștii —, atunci cine a făcut lumea ?“ „Dacă Dumnezeu a făcut-o — răspund ateiștii prin altă întrebare —, apoi pe Dumnezeu cine l-a făcut ?“ Această întrebare o putem face noi celor care atribuie lui Eminescu decepționismul literaturii noastre. Dacă pricina curentului decepționist care bîntuie literatura noastră este înrîurirea decepționatului Eminescu, apoi care e pricina decepționismului la acest scriitor ? Să fie oare pornirile-i firești ? Bine. Dar atunci cum ar putea să prindă rădăcini, să se dezvolte în societatea noastră, să ne copleșească literatura dacă mijlocul social, împrejurările sociale nu i-ar fi prielnice ? Dacă mijlocul social, împrejurările sociale nu i-ar fi prielnice, decepționismul nu ar putea să se dezvolte în țara noastră, cum nu se poate dezvolta o plantă tropicală strămutată în ghețurile Siberiei. Urmează deci că trebuie să căutăm aiurea, trebuie să căutăm mai adînc pricina acestui fenomen.

Alții socot că decepționismul în literatura noastră e pricinuit de înrîurirea apuseană, de înrîurirea literaturii europene. După dînșii pricina decepționismului ar fi că ne-a molipsit boala de care suferă veacul nostru, de care e covîrșită literatura europeană ; după dînșii plînsul poeților noștri nu e decît un răsunet al acelui strigăt de durere, al acestui plîns cu hohot, al deznădejdii făr' de margini, al blestemului împotriva vieții, blestem care a răsunat în Europa prin gura unui Leopardi, unui Byron ; iar melancolia poeților noștri este răsunetul adîncii melancolii a lui Alfred de Musset ori a lui Henrich Heine. Acest răspuns, deși mult mai adînc decît întîiul, totuși nu ne mulțumește căci, ca și cel dintîi, el împinge întrebarea mai departe, fără a ne da un răspuns convingător. Dacă decepționismul în literatura noastră e pricinuit de

* Acest Hegesias. filozof pesimist al Greciei, filozoful și artistul durerii nimicniciei vieții, a avut atîta înrîurire asupra vremii sale încît regele Ptolomeu a fost silit să închidă școala pentru a stăvili molipsirea sinuciderii care cuprinsese pe școlarii lui.

** Vezi *Contemporanul*, anul V, nr. 6. [Vezi volumul de față, p. 172—191.]

literatura decepționistă a Apusului, apoi care e pricina acestui curent european? Și fără de aceasta, dacă decepționismul literaturii noastre contemporane este produs sub înrîurirea străinătății, de ce nu a înrîurit aceasta asupra unei literaturi mai întinse decît a noastră, asupra literaturii părinților noștri? De ce nu dăm peste aceeași adîncă durere, aceeași deznădejde, același decepționism în scrierile lui Alecsandri, Bolintineanu, Mureșanu, Cîrlova, Rosetti, C. Negruzzi etc., etc.?

Chestia e importantă și, după cum vedem, toate răspunsurile ce ni se dau sînt departe de a arăta adevărata pricină a decepționismului în literatura noastră. Pentru a o găsi, să ne întoarcem către Europa apuseană și să întrebăm pe criticii ei: unde găsesc, de unde socot ei că purcede acest trist fenomen, boala aceasta a veacului, după cum s-a obișnuit a o numi acolo? În Europa dăm peste o literatură întreagă în această privință, peste o grămadă de răspunsuri, unele mai de duh decît altele, și ne-ar trebui un articol întreg numai pentru a le înșira. Însă cea mai mare parte din răspunsuri sînt departe de a fi îndestulătoare și chiar cele mai bune nu ne pot mulțumi decît în parte. „Pricina decepționismului în societate și literatură este pierderea religiei și a credinței; lumea mai înainte a fost naivă, dacă vreți — ne zic apostolii trecutului —, dar a avut credințele ei, credea în basme, în vremea de apoi, în rai și îngeri; acuma însă științele pozitive i-au răpit aceste credințe naive, dar care liniștau, și nu i-au dat nimic în schimb. Dar omenirea nu poate, ca un simplu muritor, să trăiască fără credință, și de aici pornește decepționismul ori pesimismul: aceasta e pricina bolii veacului". Alții învinovățesc ba filozofia metafizică, ba pe cea pozitivistă. „Filozofia metafizică — zic unii — a ridicat pe om sus de tot, i-a făgăduit dezlegarea tuturor vecinicelor și nedezlegatelor întrebări și a sfîrșit prin fraze goale și deșerte". „Științele pozitive — zic alții —, filozofia pozitivistă, deschid înaintea omului largi orizonturi și în același timp îi zic: iată pînă unde vei merge, iată hotarul cunoștințelor tale; deșartă-ți va fi truda de vei cerca să afli absolutul, el e în afară de cunoștințele omenești. Filozofia modernă a descurajat spiritele, ea este pricina decepționismului veacului". „Democrația modernă — zic alții — a ațîțat rîvnele și ambițiile fără a putea mulțumi, ea este pricina decepționismului".

Taine, vorbind de poeții veacului nostru, zice *: „Jelania și plîngerile lor au umplut tot veacul și ne-am strîns împrejurul lor, ascultînd cum inima noastră le repetă încet strigătele. Eram mîhniți ca dînșii și ca dînșii porniți spre revoltă. Democrația statornicită ațîța ambițiile noastre fără a le îndeplini. Filozofia ce se întemeiase zorea pofta noastră de a dezveli ceea ce nu cunoșteam, fără a ne-o mulțumi. Și în întinsa cale ce se deschisese plebeianul suferea de slăbiciunea lui, iar scepticul de îndoiala lui: plebeianul, ca și scepticul, atins de o melancolie pripită și ofilit de o experiență timpurie, își dăruia dragostea și simpatia poeților care ziceau că fericirea nu este cu putință, că adevărul nu se poate descoperi, că societatea e rău întocmită și omul neterminat ori stricat".

Și mai departe: „Și multă vreme încă oamenii vor fi mișcați de suspinele și gemetele marilor poeți. Multă vreme încă se vor indigna împotriva unei soarte care deschide năzuințelor lor drumul liber al întinderii nemărginite și apoi le zdrobește la pragul intrării de o stavilă păcătoasă pe care n-o văzuseră.

Multă vreme vor îndura ca pe niște cătușe nevoile pe care ar trebui să le îmbrățișeze ca pe niște legi.

Generația noastră, ca și cele dinaintea sa, zace de boala veacului și niciodată nu se va însănătoși pe deplin. Vom da de adevăr, dar de liniște nu. Acuma nu ne putem lecui decît inteligența: n-avem ce face sentimentelor. Dar avem dreptul de a făuri pentru alții nădejdile ce noi nu putem avea și de a pregăti urmașilor noștri o fericire de care noi nu vom avea parte. Crescuți într-un aer mai sănătos, ei vor avea poate o fire mai sănătoasă. Schimbarea ideilor cu vremea, schimbă totul și lumina spiritului produce seninătatea inimii. Pînă acum judecam omul luîndu-ne după inspirați, după poeți și ca dînșii am socotit că mîndrele visuri ale închipuirii și sugestiunile puternice ale inimii noastre erau adevăruri ce nu se puteau tăgădui. Ne-am încrezut în parțialitatea de-

---

* Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, tome IV, p. 419—423.

vinaţiilor religiei şi în inexactitatea devinaţiilor literare, şi am căutat să acomodăm doctrinele noastre cu pornirile şi necazurile ce le avem. Ştiinţa în sfîrşit se apropie şi se apropie de om; ea a trecut de lumea ce o vedem şi o pipăim, de stele, de pietre, de plante, la care fusese mărginită cu dispreţ, şi, ajutată de instrumente exacte şi pătrunzătoare, pe care le pusese la probă şi care dovediseră puterea lor timp de trei sute de ani, începe a cerceta sufletul. Gîndirea şi dezvoltarea sa, treapta pe care stă, structura şi legăturile sale, adîncile ei rădăcini trupeşti, nenumăratele roade ce-a adus în istorie, minunata-i înflorire la culmea lucrurilor, iată strădania şi ţinta ei, ţintă care de şaizeci de ani e întrezărită în Germania şi care, urmărită pas cu pas, cu aceleaşi metode cu care s-a urmărit lumea fizică, se va transforma sub ochii noştri cum s-a transformat şi cea fizică. Ea se transformă chiar acum şi am lăsat în urma noastră chipul cum vedeau Byron şi poeţii noştri. Nu, omul nu e o stîrpitură ori un monstru; nu, poezia nu trebuie nici să-l răscoale, nici să-l batjocorească; el e la locul său, încheie o serie; să privim cum se naşte, cum creşte, şi vom înceta de a-l lua în rîs ori de a-l blestema.

Nedesăvîrşirea-i înnăscută e normală ca şi inchircirea constantă a staminei unei flori, ca şi neregularitatea feţişoarelor într-un cristal. Ceea ce ni se părea o schilodire e o formă; ceea ce ni se părea răsturnarea unei legi e împlinirea unei legi. Judecata şi virtutea omenească au ca material instinctele şi imaginile animale, cum formele vieţuitoare au ca instrumente legile fizice, cum materiile organice au ca elemente substanţele minerale. De ce să ne cuprindă mirarea dacă virtutea sau judecata omenească, întocmai ca forma vieţuitoare sau ca materia organică, slăbeşte uneori sau se descompune pentru că, întocmai ca ele şi ca orice fiinţă superioară şi complexă, e susţinută şi stăpînită de puteri inferioare şi simple, care, după împrejurări, cînd o susţin prin armonia lor, cînd o desfac prin dezlănţuire? De ce să ne cuprindă mirarea dacă elementele fiinţei, ca şi ale cantităţii, primesc din chiar natura lor proprie legi neînfrînate care le silesc şi le reduc la un oareşicare fel şi la oareşicare şir de formaţiuni? Cine va ridica glasul împotriva geometriei, şi mai cu seamă cine va ridica glasul împotriva unei geometrii vii? Dimpotrivă, cine nu

se va simţi mişcat la vederea acestor măreţe puteri, care, implîntate în inima lucrurilor, trimit necontenit sîngele în membrele bătrînei lumi, împrăştie valu-i în reţeaua nesfîrşită a arterelor şi fac de înfloreşte peste tot floarea vecinică a tinereţii?

În sfîrşit, cine nu se va simţi înălţat descoperind că acest mănunchi de legi se sfîrşeşte într-un ordin de forme, că materia ajunge la gîndire, că natura se desăvîrşeşte cu raţiunea şi că acest ideal, de care se atîrnă, după atîtea greşeli, toate năzuinţele omului, este şi sfîrşitul către care tind, peste mulţime de stavili, toate puterile universului? În această întrebuinţare a ştiinţei şi în această concepere a lucrurilor este o artă, o morală, o politică, o religie nouă şi e de datoria noastră să le descoperim".

Am citat o bucată mare din Taine, una din cele mai frumoase din cîte a scris el, poate chiar prea mare, vor zice unii din cititorii noştri; dar ne va fi foarte trebuincioasă. Numai Taine, marele critic şi stilist, ştie şi poate să pună o chestiune mare la înălţimea la care trebuie să stea. Acuma cititorii pot să vadă cît de mare, cît de întinsă, cît de însemnată e chestiunea cu care ne îndeletnicim în acest articol. În această citaţie, afară de meritul şi talentul lui Taine, ni se arată ca într-o oglindă lipsurile, greşelile lui şi în general ale celor mai mulţi critici europeni. Taine se întreabă care e obîrşia decepţionismului în veacul nostru în general şi a decepţionismului în poezie şi în artă în particular. Această întrebare e pusă minunat de criticul nostru în fraze puternice, în fraze simţite şi mişcătoare; el arată cît e de mare această chestiune, cît de groaznic atinge vitalele şi scumpele interese ale omenirii.

După ce ni se arată atît de bine cît de vitală e chestiunea, ne-ar trebui şi chiar aşteptăm un răspuns limpede şi neşovăitor. Dar tocmai aici se arată în Taine, ca şi în mulţi din tovarăşii lui, lipsurile criticilor. În loc să ni se spună ceva limpede şi curat, ni se înşiră fraze frumoase, ni se vorbeşte de o mulţime de lucruri minunate, care ori n-au nimic a face cu subiectul, ori foarte puţin; ni se vorbeşte într-o limbă corectă şi bogată, într-un stil aşa de frumos, de simţit, de o mulţime de lucruri încît sfîrşind sîntem pătrunşi de emoţie, sîntem emoţionaţi, dar luminaţi nu. În adevăr, ce vroim să ştim

noi? Pricina ori pricinile decepţionismului veacului nostru, pricina ori pricinile boalei veacului.

Să vedem ce răspuns găsim întrebării noastre. Întîi: „Democraţia statornicită aţîţă rîvnele şi ambiţiile noastre, fără a le îndestula". Aşadar *democraţia* e pricina. „Filozofia ce se întemeiase zorea pofta de a dezvăli cele ce nu cunoaştem, dar nici ea nu ne mulţumea". Aşadar, *filozofia* e pricina. Deci avem două pricini.

„Plebeianul suferea de slăbiciune şi scepticul de îndoieli". Din aceste două pricini ale decepţionismului, fiecare îşi are un cîmp deosebit: *democraţia* e pricina decepţionismului între plebeieni care sufereau de slăbiciunea lor; *filozofia* e pricina decepţionismului la oameni culţi, la aristocraţia intelectuală. Mai jos însă nu mai e vorba nici de democraţie; iar pricina e că am urmat simţurilor şi pornirilor noastre, ne-am luat după poeţii şi revelatorii care ne-au făcut sceptici, decepţionişti. Dar puţin mai jos ni se zice: „Plebeianul ca şi scepticul erau atinşi de o melancolie pripită şi, ofiliţi de o experienţă timpurie, îşi dăruiau dragostea şi simpatia poeţilor care ziceau că fericirea nu este cu putinţă..." etc. Care din doi a făcut pe celălalt sceptic, decepţionist: noi pe poeţi ori poeţii pe noi? Şi, dacă trecem de la pricinile boalei la leacul sfătuit, nu vom fi mai luminaţi. Leacul împotriva bolii veacului e ştiinţa: „Schimbarea ideilor cu vremea schimbă totul şi lumina spiritului produce seninătatea inimii!"

Ştiinţa? Dar cum se face atunci, cum de nu vede că avem o puternică dezminţire a acestei păreri în faptul că pesimismul modern german, extrema manifestare a boalei veacului, e răspîndit de unii din cei mai mari oameni de ştiinţă, de somităţi ştiinţifice ca Schopenhauer, Hartmann, Bahnsen etc.? Cum se face că pesimismul bărbaţilor budişti găseşte formulatori, apostoli, tovarăşi printre cei mai mari oameni de ştiinţă? Combătînd pesimismul, Taine zice: „Omul este un product ca orice alt lucru". Domnul Taine poate să creadă că asta e foarte măgulitor, dar sigur că pesimiştii nu vor fi de părerea sa. „Nedesăvîrşirea-i înnăscută — adică a omului — e normală ca şi închircirea constantă a staminei unei flori". Şi asta o fi socotind Taine că e o mîngîiere, dar sigur că ea nu va mîngîia pe pesimişti, căci tocmai într-aceasta văd ei unul din argumentele lor pentru

formula „viaţa e pricina relelor". „Cine se va răscula împotriva legilor fireşti ale naturii?" „Cine va ridica glasul împotriva geometriei vieţii?" — întreabă Taine. Apoi tocmai pesimiştii ridică glasul, blestemă natura. Şi prin semne de exclamaţie nu se lămuresc, nici nu se arată pricinile.

Greşeala lui Taine, ca a mai tuturor criticilor care au vorbit despre boala veacului, despre pricinile şi vindecare ei, este că dă drept pricinile boalei, chipurile sub care se arată, efectele şi împrejurările ce o însoţesc. Pentru a lămuri şi a limpezi cugetarea noastră, vom lua un exemplu. Să ne închipuim un om greu bolnav de nervi. Toate lucrurile îi vor părea acestui om rele, proaste şi greşite; masa îi va părea strîmb pusă, patul şonţit, perdelele într-o parte, zîmbetul slugii îi va părea batjocoritor şi toate acestea îl vor nelinişti, îl vor supăra, îl vor face să strige şi să blesteme. Să ne închipuim acuma că am vroi să cunoaştem pricina boalei: „A! pricina boalei? — ni se va răspunde — pricina boalei e vădită, pricina boalei este masa, perdeaua, patul, zîmbetul slugii". Dar toate acestea arată numai că omul e bolnav; căci, dacă ar fi sănătos, aceeaşi masă, aceeaşi perdea, acelaşi pat nu l-ar supăra, iar zîmbetul slugii poate chiar l-ar înveseli.

Ceea ce se pare deslușit cînd vorbim de un singur om bolnav, e mult mai încurcat cînd e vorba de o societate bolnavă; greşeala însă e aceeaşi. Dacă vreo speculaţie filozofică mişcă dureros inima omenească, împrăştie melancolia, deznădejdea într-o societate, asta înseamnă că societatea era bolnavă mai înainte. Aceleaşi şi aceleaşi speculaţii filozofice n-ar putea să se arate într-o societate sănătoasă, ori arătîndu-se ar da loc la efecte contrare, adică: în loc de descurajare şi melancolie, ar încuraja lumea. Creştinii zic: „Pierderea credinţei şi a nădejdii într-o viaţă viitoare e pricina nenorocirii şi a tristeţii generale". „Religia creştină — răspund ateiştii culţi —, cu D-zeu-i răzbunător, cu demonii, cu ascetismul, cu infernul ei, nu putea decît să facă pe om mişel, nefericit, temîndu-se de viaţa asta ca să nu nemulţumească dumnezeirea, temîndu-se ca în viaţa viitoare să nu ardă vecinic în focul nestins. Pe cînd concepţia ştiinţifică înalţă omul sus, sus de tot, deschide înaintea lui orizonturi întinse, îi arată unde merge omenirea, pînă

unde poate pătrunde şi, scăpîndu-l de spaimele religiei, îl face pe atîta de fericit, pe cît religia îl nenorocea".

Deiştii şi ateiştii nu au dreptate, ori, mai bine zis, fiecare are dreptate în parte. Într-o societate care prin dezvoltarea-i intelectuală nu a ajuns la ateism, deismul e trebuitor, dar formele ce va lua religia deistă atîrnă de împrejurările istorice în care se zbuciumă acea societate. Într-o societate normală, sănătoasă, D-zeul creştinilor va fi un zeu blînd, milos, îngerii buni vor fi pentru inscenarea apoteozelor, demoni şi infern nu se vor afla, ori nu vor fi un lucru esenţial al religiei. Într-o societate anormală, patologică, esenţa religiei va fi un zeu îngrozitor ca Iehova, şi iadul va fi infernul lui Dante. Acelaşi lucru putem spune despre ateism. Pe cînd într-o societate anormală, patologică, ateismul va pricinui o jale nemărginită, un dor după credinţele pierdute, într-o societate normală el va pricinui efectele de care ne vorbeşte Taine şi Büchner. Să luăm alt exemplu. Mai toţi zic că dezvoltarea conştiinţei omeneşti cu progresul omenirii e un lucru atît de vădit pe cît şi de îmbucurător. Vădit da, dar cît e vorba de îmbucurător atîrnă de om ; Leopardi şi pesimiştii germani zic că tocmai aceasta e dovada inferiorităţii şi mizeriei omeneşti ; căci, în vreme ce animalele şi, mai ales, plantele şi lucrurile neînsufleţite nu simt nefericirile, noi, oamenii, le simţim : „Conştiinţa nenorocirii face nenorocirea mai adîncă şi îngreuie vindecarea" *. În zadar te-ai încerca să le arăţi că n-au dreptate, în zadar te-ai încerca să convingi pe un Leopardi, căci pentru dînsul, pentru marele şi nemîngîiatul poet, creşterea conştiinţei a fost numai creşterea durerii. Creşterea conştiinţei omeneşti, care pare vădit că ar trebui să aducă o înrîurire îmbucurătoare, să îmbărbăteze spiritul omenesc, are asupra unor oameni înrîurire contrară şi, în anume împrejurări, poate să împrăştie melancolia şi disperarea asupra unor întregi pături sociale.

Marginile articolului ne silesc să ne oprim la aceste cîteva exemple, dar nădăjduim că aţi priceput chipul cum vedem noi lucrurile. Noi zicem : nici concepţiile filozofice, nici cutare ori cutare credinţă religioasă nu pot fi pricina unor anomalii spirituale ca pesimismul, decep-

* Vezi Caro, *loc. cit.*

ţionismul ; căci aceste concepţii şi credinţe religioase sînt simptome că societatea e bolnavă şi că tocmai fiindcă societatea e bolnavă se pot arăta asemenea speculaţii, asemenea credinţe. Nu, religia budistă nu e pricina deznădejdii în India ; nu, religia budistă nu e pricina boalei ce bîntuie societatea indiană, ci budismul este efectul, în loc de pricina boalei ; o religie, o speculaţie atît de bolnavă a fost urmarea îmbolnăvirii corpului social. Tot aşa e şi în chestiunea cu care ne îndeletnicim acuma. Pesimismul, decepţionismul în societate şi literatură, boala veacului, nu-şi are obîrşia în cutare ori cutare credinţă, în pierderea cutărei credinţe. Toate acestea, ca şi boala veacului, sînt produsele unei societăţi bolnave mai de mult, ale unei societăţi anormale. Într-o societate normală, unele speculaţii filozofice şi credinţe religioase nici că s-ar putea arăta şi lăţi ; altele, chiar dacă s-ar fi arătat, ar fi avut cu totul altă înrîurire asupra vieţii spirituale a acelei societăţi. Bineînţeles, nu tăgăduim efectul speculaţiilor filozofice ori al religiilor asupra vieţii spirituale a unei societăţi, asupra curentelor literare etc. De îndată ce se arată o concepţie filozofică religioasă dăunătoare, ea poate să aibă la rîndul său o foarte mare înrîurire asupra societăţii, lăţind deznădăjduirea pesimismului, decepţionismului în societate şi literatură ; dar pricina, întîia pricină nu va fi ea. Care-i atunci ? Pricina trebuie să se caute în viaţa materială a societăţii, în fiziologia socială, în relaţiile politico-economico-sociale, într-un cuvînt în întocmirea socială a societăţii. Cum medicul caută pricinile unei anomalii a spiritului individual, de pildă a melancoliei, în starea organismului, în fiziologia organismului, găsindu-le uneori pricina în turburarea aparatului mistuitor, alteori în anormalitatea cutărui ori cutărui membru etc., tot aşa trebuie să căutăm pricinile anormalelor manifestaţii ale spiritului social în viaţa materială a societăţii, în relaţiile politico-economico-sociale. Numai o asemenea analiză poate să ne arate adevăratele pricini ale boalei veacului.

*

Să ajungem la veacul trecut, şi mai ales la a doua-i jumătate. Această epocă e de mare însemnătate în istoria omenirii. O întocmire socială care dura de sute de

ani mergea spre pieire şi în locu-i trebuia să se alcătuiască alta. Întocmirea feudală, cu clasa magnaţilor, cu servii, cu monopolurile-i de tot felul, cu grozava-i negalitate politică şi grozavele-i nedreptăţi, cu siluirile-i, cu bestialitatea şi dispreţul de viaţă, onoarea şi averea oamenilor care nu făceau parte din clasa stăpînitoare, mergea spre pieire. Tot ce a fost mai cinstit, mai inteligent în acea societate, tot ce a fost mai umanitar, mai altruist, mai îndrăzneţ, şi-a dat mîna şi a dat lovitura de moarte grozavului şi bătrînului feudalism. În presimţirea izbînzii toţi erau veseli, plini de speranţe măreţe. Şi cum nu erau să fie veseli? Ei, care alcătuiau întocmirea viitoare, burghezimea, clasa care trebuia să întemeieze noua stare de lucruri, care trebuia să vină într-un chip atît de atrăgător, atît de frumos; ideologii şi utopiştii lor făgăduiau: că în loc de neîntrerupte războaie va domni vecinică pace; în loc de sărăcie, bogăţie; în locul grozavei nedreptăţi, justiţia; în locul siluirilor de tot felul, întreaga şi nemărginita libertate; în locul neegalităţii, dreapta egalitate; în locul urii şi al dispreţului dintre oameni, iubirea frăţească: libertate, egalitate, fraternitate!

Şi aceste vorbe erau crezute, căci ideologii şi utopiştii burghezimei erau sinceri, credeau tot ce ziceau, cum credea chiar şi cea mai mare parte a burgheziei. Şi cum putea poporul să nu i se încreadă, văzînd-o atît de stăruitoare, atît de îndrăzneaţă, atît de devotată, atît de umanitară şi atît de mărinimoasă? După revoluţia cea mare[17], burghezimea, care era de mult clasa stăpînitoare de fapt, ajunge stăpînitoare şi de drept. Ea a căpătat dreptul de a preface societatea după cum vroia, de a o preface după chipul şi asemănarea sa. Şi, în adevăr, ea a prefăcut-o atît de mult după chipul şi asemănarea sa încît mare a fost deosebirea dintre cele ce s-au împlinit şi cele ce se aşteptau. Chiar la începutul domniei burgheze, în loc de vecinica pace, s-a început lungul, grozavul război, nesfîrşitul măcel sub Napoleon I; aceste măceluri au secerat toată tinerimea, toată inteligenţa, toată floarea societăţii europene; aceste nesfîrşite războaie au ruinat Europa economiceşte.

Şi, dacă s-a pus capăt vărsărilor de sînge cînd marele războinic a fost trimis la Sf. Elena, îndreptatu-s-au oare lucrurile? Nu, dimpotrivă, ele au mers şi mai rău.

Sfînta triplă alianţă a strîns în hidoasele-i braţe, a încătuşat toată Europa şi o reacţiune puternică, neagră şi mîrşavă s-a lăţit pe bătrînul continent. Acestea au fost împrejurările politice în urma victoriei burgheze.

Să vedem acum şi pe cele economice. În adevăr, după înfrîngerea lui Napoleon I, acestea s-au îndreptat, bobăţia naţională a început a creşte puternic, dar cui au folosit aceste bogăţii? Ele se strîngeau şi se strîng în mîna burgheziei, ţărănimea e expropriată de pămînturile strămoşeşti pe care le stropise cu sudoare şi sîngele ei şi ajunge proletară; proletar ajunge muncitorul meseriaş, ca şi ţăranul. În locul bogăţiei făgăduite, sărăcia şi nesiguranţa vieţii. Mai mică e deosebirea dintre măreţul Apollon şi scîrbosul Silen decît dintre societatea făgăduită de utopiştii burgheziei şi cea întemeiată în adevăr. În loc de dreptate, obijduirea săracilor şi celor mici; în loc de linişte şi pace, un război sîngeros care se urmează în sînul societăţii sub forma liberei concurenţe; în locul egalităţii, o groaznică neegalitate economică, nemaipomenită pe pămînt. În locul libertăţii, o crudă robie economică: minele întunecoase, fabricile fără aer, nesiguranţa zilei de mîne. Da, burghezia a prefăcut societatea după chipul şi asemănarea sa: iubirea e marfă; familia, gheşeft; cinstea, morala, idealurile măreţe n-au nici un rost. Toate sînt fleacuri, banul să trăiască; banul este ideal, banul religie, banul zeu şi pîntecosul burtăverde prorocul său. Şi-n faţa acestor mizerii, noi, cei despre care vorbeşte Taine, noi, toţi sărmanii, nenorociţii, obijduiţii; noi, care în mijlocul scufundării, în nimicirea şi vînzarea conştiinţelor am păstrat idealuri mai înalte, conştiinţa nevîndută, ne strîngeam în jurul poeţilor pătrunşi de decepţie şi de suferinţă, şi poeţii ne ziceau: „...Fericire nu poţi avea, adevăr nu poţi afla, societatea e rău înjghebată..." Cum aduni razele soarelui într-o lentilă ca să poţi arde şi aprinde, tot aşa suferinţele, decepţionismul, nenorocirile şi revoltele noastre împotriva mizeriei vieţii se adună, se înjgheabă în inima poeţilor, o umplu şi apoi se revarsă în afară în sublime strigări de revoltă, de durere, de suferinţă şi deznădejde. *Pricina decepţionismului nostru, a decepţionismului poeţilor noştri, obîrşia lui, sînt anomaliile societăţii burgheze. Pricina boalei veacului e starea patologică a civilizaţiei burgheze.*

Dar, zice-vor unii, societatea burgheză, cu toate ticăloşiile ei, totuşi e mai bună decît societatea feudală. Aşa este, dar cei ce aşteptau cu totul altă societate nu făceau comparaţie între cea trecută şi asta de acuma, ci între societatea întemeiată şi cea aşteptată!... Iată de ce au suferit atîta. Noi suferim cînd dă peste noi o nenorocire şi suferinţa noastră creşte cînd nenorocirea este neprevăzută, neaşteptată; dar cît de groaznică, cu cît mai mare e suferinţa cînd te aşteptai la altceva, cînd erai sigur de fericire?

„Societatea feudală a fost şi mai rea". Prea bine, aceasta poate mîngîia pe un filozof, pe un sociolog, dar nu mîngîie pe cei ce sufăr. Nu cumva veţi crede că voi suferi mai puţin de foame dacă mi se va dovedi că moşii şi strămoşii mei nu mîncau nici cît mine?

Nu ştiu dacă poeţii au priceput deplin adevărata pricină a nenorocirii omeneşti, pricina durerilor noastre, dar, de bună samă, marea lor inimă a simţit-o. Ne pare rău că nu putem analiza acum genialele scrieri ale mulţimii de poeţi care au umplut veacul cu gemetele lor; aceasta vom face-o altă dată.

Acum ne vom îndeletnici numai cu curentul decepţionist în literatura română, aducînd un singur exemplu din literaturile străine, exemplu luat dintr-un poet al cărui nume e strîns legat cu decepţionismul veacului, din Byron, poet mare chiar între marii poeţi: e povestirea unui vis a cărui realitate e izbitoare.

„Am visat, dar visul părea cam aievea. Luminătorul soare se stinsese şi stelele rătăceau în bezna vecinicului văzduh — ele n-aveau raze şi calea nu şi-o vedeau; iar pămîntul rece — orb şi înnegrit, se clătina în văzduhul fără lună. Dimineaţa venea şi trecea, şi venea din nou şi de ziuă nu se lumina... Ca să gonească întunericul, oamenii dădură foc pădurilor; din ce în ce — ele cădeau, tulpinile pîlpîiau, se stingeau trosnind şi besna se lăţea din nou...

Ei trăiau în jurul acestor focuri de noapte; şi tronurile, palatele crailor încoronaţi, colibele, locuinţele tuturor se mistuiră în flăcări gonind întunericul nopţii. Ei aprinseră oraşele şi stăteau roată în jurul caselor ce se mistuiau — cătau unul spre altul, vrînd să se mai vadă o dată... Frunţile lor, sub această lumină deznădăjduită, luau înfăţişări diavoleşti cînd lumina flăcărilor

bătea în faţa lor. Unii, trîntiţi la pămînt, îşi acopereau ochii şi lăcrimau. Alţii zîmbeau, ţinîndu-şi barba cu mînile încleştate. Alţii zoreau de colo încoace, hrănind para rugurilor, înălţau ochii cuprinşi de spaima nebuniei spre cerul posomorît, giulgiul unei lumi moarte; şi din nou se aruncau la pămînt blestemînd, scrîşnind din dinţi şi urlînd. Păsările sălbatice ţipau şi îngrozite cădeau fîlfîind din aripile ce nu le mai slujeau. Sălbăticiunile cele mai fioroase veneau îmblînzite şi tremurînd, şerpii se trecurau şi se încolătăceau prin mulţime şuierînd, ei nu mai muşcau. Oamenii îi ucideau ca să se hrănească. Războiul care încetase de la o vreme se încinse din nou; îşi cumpărau hrana cu sînge şi cu toţii, posomorîţi, se îndepărtau unii de alţii, mîncînd în întuneric.

Dragoste nu se mai încăpea; un singur gînd cuprindea pămîntul, gîndul morţii, al morţii ce le sta în faţă, al morţii fără glorie şi colţii foamei le sfîşiau măruntaiele. Oamenii mureau şi hoiturile nu se îngropau, slabii le mîncau între dînşii.

Chiar cîinii se năpusteau la stăpînii lor; toţi afară de unul; şi acesta, credincios leşului, goni prin urletele sale păsările, fiarele şi oamenii hămesiţi, pînă ce foamea-i strînse de gît, pînă ce morţii care cădeau stîmpărau foamea slabelor lor fălci. El nici nu-şi căta hrană, gemea jalnic şi neîntrerupt, lătra des şi sfîşietor, lingînd mîna ce nu-l mai mîngîia; astfel muri. Treptat, treptat, foamea înghiţi omenirea: numai doi oameni rămăseseră într-o mare cetate, şi aceia erau duşmani. Ei se întîlniră, mai morţi, lîngă sfărîmăturile unui altar, unde se adusese o grămadă de odăjdii pentru întrebuinţări profane. Ei le strînseră şi tremurînd, cu recile lor mîni de schelete, scormoniră cenuşa rămasă şi slaba lor suflare cată s-o învieze; şi se aprinse o flacără de-ţi era mai mare mila. Apoi după ce lumină, împrăştiind întunericul, ei ridicară ochii şi cătară unul la altul; se văzură, răcniră şi căzură morţi. Muriră de spaima groaznicei lor înfăţişări..."

Iată un tablou negru, groaznic şi înfiorător. Cel mai înfiorător tablou ce a ieşit vreodată din penelul unui maestru. Cît de mare trebuie să fi fost nefericirea poetului care a scos din trista-i şi bolnava-i închipuire acest înfiorător tablou! Ce grozavă fantezie! Dar cercetaţi mai

de aproape tabloul şi veţi vedea că poetul nu zice degeaba că acest vis: „era cam aievea, nu era cu totul vis“.

Pe un fond negru, ca noaptea fără lună şi stele, pe un fond fantastic sînt cusute imagini vii, imaginile reale ale vieţii. Toată ura dintre oameni, lupta de interese, tot antagonismul care constituie baza vieţii noastre sociale, toată dezlănţuirea celor mai josnice porniri ale omului din societatea modernă, rezultat al întocmirilor sociale, toate viţiile societăţii noastre, sînt ţesute pe acest fond negru, sînt zugrăvite în acest tablou înfiorător. În această pieire universală, lîngă cea din urmă scînteie dătătoare de viaţă, se întîlnesc cei din urmă doi oameni, şi aceşti oameni sînt vrăjmaşi şi mor vrăjmaşi. În tot tabloul un singur punct luminos: cîinele. Poetul parcă zice: „Oamenilor, iată ce sînteţi. În ziua pieirei, cînd se vor dezlănţui cele mai groaznice patimi — ura, cruzimea, bestialitatea, cînd toate virtuţile vor pieri odată cu iubirea — o singură fiinţă va arăta sentimente mai înalte, dar acea fiinţă nu va fi om, ci cîine“.

Da, toate mizeriile vieţii moderne, rezultat al întocmirilor anormale ale societăţii, lovesc inima poetului şi marea-i inimă scoate sunete mărețe şi sublime: dar cît de triste, cît de jalnice, cît de deznădăjduite şi pline de suferinţă, cît de plîngătoare!

Am făcut un înconjur mare şi poate ne-am cam depărtat de ţelul articolului nostru, care e de a găsi pricinile curentului decepţionist în literatura românească din zilele noastre. Dar nu, nu ne-am depărtat, ba chiar ne-am apropiat de ţel; ne-am apropiat atît de tare încît vom putea răspunde pe dată întrebării ce ne-am pus. Pricinile curentului decepţionist în literatura românească sînt întocmirile sociale ori mai bine zis lipsurile, anomaliile acestor întocmiri. Aceasta se va dovedi şi mai mult cînd vom analiza pe scriitorii noştri.

Totuşi aci putem să ne explicăm, cu ajutorul celor de mai sus, un fenomen despre care am pomenit la începutul articolului, anume: de ce în literatura părinţilor noştri nu s-a produs curentul decepţionist şi s-a produs, se produce acum? Lămuririle lui Taine şi ale altor critici în privinţa pricinilor curentului decepţionist în literatură, desigur, ne vor încurca şi mai mult şi ne vor lăsa în mai mare nedumerire.

În adevăr, dacă speculaţiile filozofice ori religioase au fost pricinile curentului decepţionist în literatura europeană, apoi cum de nu s-a produs acest curent în literatura părinţilor noştri, literatură cu totul supusă înrîuririi Apusului european; căci ei au trăit şi scris pe vremea cînd Europa apuseană era mai tare, era reprezentată de cei mai mari poeţi? Cum să ne tălmăcim neivirea curentului decepţionist la noi, de ce nu a fost un asemenea curent caracteristic în literatura de atuncea? De vom căuta lămurire în filozofia epocii, în mişcarea ideilor de pe vremea aceea, desigur că nu ne vom dumeri.

Dar de îndată ce o vom căuta în viaţa materială, în relaţiile economice, politice şi sociale, acest ciudat fenomen se va lămuri de minune. Ceea ce fu 1789 pentru Europa, 1848 fu pentru noi.

La 1848, vechea stare a întocmirilor sociale cădea, şi în locul ei trebuia să se aşeze o întocmire nouă, societatea burgheză, şi aceleaşi pricini sociale dădeau loc acelorași efecte morale.

Iluziile Apusului s-au repeţit: la noi, ca şi la dînşii, s-a zis că întocmirea liberală burgheză va aduce bunătăţi nesfîrşite, va preface naţiunea într-o familie de părinţi, copii şi fraţi; la noi, ca şi la dînşii, s-a strigat: trăiască libertatea, egalitatea, fraternitatea!...

E vădit că în aşa vreme nu putea fi vorba de literatură decepţionistă. Cuprinşi de înalte iluzii, de mari speranţe, poeţii de atunci ne chemau la deşteptare, ne strigau să ne trezim din somnul de moarte, ne învăţau să ne iubim patria, să slăvim libertatea şi umanitatea, ne cîntau dragostea veselă şi zburdalnică, ne ziceau doine jalnice şi tînguioase, ne cîntau mărirea ţării, splendoarea cîmpiei şi a plaiurilor, viaţa cîmpenească.

În acest cor erau glasuri triste şi dureroase: glasul lui Bolliac, care descria nefericirile iobagului, ne arăta lanţurile ţiganului; dar el vorbea astfel pentru a ne îndepărta de acele rele, cerea dreptate pentru toţi, ne vorbea în numele unui viitor mai bun, şi descurajarea şi decepţionismul nu se arătau în cîntecele lui.

Acea stare socială, atît de dorită şi aşteptată, s-a întocmit; dar mîndrele visuri nu s-au întrupat. Aceleaşi pricini sociale dau loc la aceleaşi efecte; aceeaşi întoc-

mire socială burgheză care a înșelat atît de tare nădejdile Apusului a înșelat și pe ale noastre, și decepțiunea noastră trebuia să dea loc și la noi curentului decepționist în literatură.

Analiza acestei literaturi va dovedi și mai bine zisele noastre.

EMINESCU [18]

Este o frază foarte obișnuită în privința criticii, anume : „A critica e ușor, a crea e greu".

Cu toate însă că fraza aceasta cuprinde mult adevăr, nouă ni se pare că și una și alta este greu sau ușor după cum înțelegi critica ori crearea.

E ușor a scrie versuri
Cînd nimic nu ai a spune —

zice talentatul nostru poet. Dar așa se poate spune și despre critică. E ușor a face critici cînd n-ai de spus nimic ori cînd ai a înșira cîteva vorbe deșerte, cîteva fraze cunoscute și întrebuințate de toți, de pildă : „Asta e bun, asta e rău, în general tînărul are talent și sperăm foarte mult etc., etc.".

Dar cînd mintea îți frămîntă
Gînduri vii...

Cînd vrei să faci analiza estetică, adîncă și conștiincioasă, a unei creații poetice, cînd vrei să înțelegi și să faci și pe alții să înțeleagă legătura ce este între creația poetului și mijlocul ce-l înconjoară ; cînd vrei să arăți înrîurirea ce plăsmuirea poetică va avea, la rîndul ei, asupra mijlocului social în care s-a produs ; cînd, într-un cuvînt, întrebuințînd o analogie, vrei să privești plăsmuirea poetului, ca o creație dumnezeiască ori naturală, ca un organism, și vrei să analizezi acest organism în

legătură cu puterile creatoare, să descoperi legătura de cauze între organism și mijlocul împrejmuitor... atunci lucrarea e grea, foarte grea, serioasă și nici vorbă nu mai poate fi despre fraza: „Critica e ușoară".

Sînt și alte cauze care îngreuiază și mai mult critica. Să luăm un exemplu. Am zis că, între altele, critica trebuie să arate, să vădească legătura dintre poet și plăsmuirea lui. Pentru aceasta, critica modernă cercetează viața poetului ori biografia și arată astfel legătura dintre poet și opere. Dar, pentru a face destul de nepărtinitoare această parte a lucrării, trebuie ca poetul să fi murit, și chiar atunci sînt multe de ținut în seamă și nu poate criticul să spună tot ce trebuie de spus. Dar cînd poetul e în viață, atunci e și mai greu! Trebuie să țină seamă de convenții sociale; apoi chiar bunul simț nu va lăsa pe critic să spună multe lucruri pe care ar fi trebuit poate să le spună.

Cititorii, care au înțeles din aceste cîteva cuvinte cît de grea e critica așa cum o pricepem noi, nu vor cere să le facem acuma critică mare și amănunțită, care să cuprindă și să explice toate lucrările poetului nostru. Nu trebuie să ceară din nou pricini: întîi pentru că o astfel de critică este mai presus de puterile noastre, și al doilea pentru că unei asemenea lucrări nici nu i-a venit încă vremea.

Vroim să scriem un fragment critic despre Eminescu, să expunem cîteva din vederile noastre asupra însemnătății și înțelesului social al operei poetice a lui Eminescu, precum și în privința valorii lor estetice.

Din această pricină vom și împărți articolul în două părți, în cea dintîi vom vorbi mai ales despre înțelesul social al lucrării lui Eminescu, în a doua vom vorbi mai ales despre însemnătatea ei estetică. Zicem *mai ales* pentru că este peste putință să vorbim de una fără a atinge și pe cealaltă.

*

În articolul din urmă, *Decepționismul...* *, am arătat cum pricina curentului pesimist-decepționist în literatura

* [Vezi volumul de față, p. 43—60]

europeană a fost civilizația burgheză, care a înșelat așteptările ce se puneau într-însa; asemenea am zis că pricina de frunte a curentului decepționist în literatura noastră este păcătoșenia civilizației burgheze introdusă la noi după 1848. Sărăcirea țăranilor, corupția claselor mai luminate, alergarea după bani, lipsa de idealuri, intrigile, nimicirea caracterelor sînt atîtea și atîtea lucruri pe care nu s-au așteptat bătrînii liberali să le vadă ca urmare a întemeierii civilizației burgheze apusene la noi. Se aștepta bogăție, înfrățire, caractere înalte, jertfire de sine și așa mai departe!... A fost dar de ce să se deznădăjduiască un poet cu inima simțitoare, în care inimă aceste ticăloșii loveau ca ciocanele în ilău, și acest sărman ilău-inimă se oțărea dureros și blestema, și plîngea mizeria acestei vieți. În una din cele dintîi poezii ale sale, *Epigonii*, Eminescu compară literatura poeților ce au fost la noi înainte de introducerea civilizației burgheze: Văcărescu, Beldiman, Eliade, Bolliac, Mureșanu, Alecsandri ... cu poeții contemporani, care au urmat după introducere, și, după ce laudă pe cei dintîi, zice:

Iară noi? noi, epigonii?... Simțiri reci, harfe zdrobite,
Mici de zile, mari de patimi, inimi bătrîne, urîte,
Măști rîzînde, puse bine pe-un caracter inimic;
Dumnezeul nostru: umbră, patria noastră: o frază;
În noi totul e spoială, totu-i lustru fără bază;
Voi credeați în scrisul vostru, noi nu credem în nimic!

Și de-aceea spusa voastră era sîntă și frumoasă,
Căci de minți era gîndită, căci din inimi era scoasă,
Inimi mari, tinere încă, deși voi sînteți bătrîni,
S-a întors mașina lumii, cu voi viitorul *trece;*
Noi *sîntem iarăși* trecutul, *fără inimi, trist și rece;*
Noi în noi n-avem nimica, totu-i calp, totu-i străin!

Voi, pierduți în gînduri sînte, convorbeați cu idealuri;
Noi cîrpim cerul cu stele, noi mînjim marea cu valuri,
Căci al nostru-i sur și rece, marea noastră-i de îngheț.
Voi urmați cu răpejune cugetările regine,
. . . .
Noi? Privirea scrutătoare ce nimica nu visează,
Ce tablourile minte, ce simțirea simulează,
Privim reci la lumea asta — Vă numim vizionari etc.
. . . .

În aceste versuri pline de simț și energie se arată cît de bine a simțit Eminescu deosebirea între literatura

renașterii României (dacă putem să o numim așa) și între literatura decepționistă contemporană. Voi, literați ai trecutului, ați avut visuri frumoase, „voi credeați în scrisul vostru", iar noi am pierdut aceste credințe, am pierdut idealurile, nu mai visăm, *„noi nu credem în nimic"* pentru că în viața reală nu s-au întrupat acele idealuri în care ați crezut voi. În *Epigonii* se vede tot Eminescu, cu toate însușirile lui alese, dar și cu toate lipsurile. Limba e energică, versul muzical, plin de putere, plin de înțeles, de simț adînc, de protestare vie și bărbătească împotriva mizeriilor timpului de față, și totodată se vede un respect din cale-afară, din nefericire cu totul din cale-afară, pentru trecut.

Nu-i vorbă, aici pune lîngă *trecut* vorbele *fără inimi, trist și rece,* în care par a-l arăta nu tocmai ideal, dar, în marea apologiilor, aceste vorbe par mai mult o scăpare din vedere. Trecutul îl idealizează pînă într-atîta încît Țichindeal și Mureșanu i se par uriași, iar el, Eminescu, înaintea căruia aceia sînt în adevăr niște pitici, el se pune în rîndul epigonilor. Un om nu poate să nu creadă în nimic, și poetul mai puțin decît oricine ; și, iată, în fața ticăloșiilor timpului de astăzi, neavînd putere pentru a merge înainte, el întoarce ochii plini de jale înapoi, caută acolo idealul său. Nu-i vorbă, în *Epigonii* el a ajuns nu numai la Țichindeal, dar acesta-i întiiul pas, care înseamnă mult. Alergarea după un ideal poate fi asemănată cu o suire pe munte. Dacă vrei să-ți croiești un ideal înainte, trebuie să te urci sus, tot mai sus. Muntele e înalt, în cale sînt piedici, prăpăstii, stînci ascuțite. Călătorul merge înainte cu greu, cade, iar se scoală, picioarele îi sînt rănite, hainele zdrențuite, în unele locuri, pentru a nu cădea, trebuie să se agațe cu mînele de tăișul colțurilor de stîncă ; ..., dar, în sfîrșit, sîngerat, mort de oboseală, iată-l sus, sus de tot, pe vîrf. Ce priveliște măreață ! Cu cît vede el mai departe decît nefericiții lui semeni, care stau la poalele muntelui ! Ce orizonturi întinse i se deschid ochilor, cît de adînc răsuflă aerul curat din vîrful muntelui. Cît i se lărgește pieptul, cît îi crește inima !... Dar iată altul, în loc de a merge în sus, face un pas îndărăt, către vale, și atunci, fără greutate, merge tot mai la vale, tot mai iute pînă ce se trezește cu idealul pierdut

„...în noaptea unei lumi ce nu mai este".

Eminescu nu și-a strămutat idealul în trecut fără împotrivire, fără luptă lăuntrică ; o astfel de luptă trebuia să fi fost, se înțelege de la sine.

În unele poezii de-ale lui ni se zugrăvește această stare sufletească a poetului, și mai ales în *Înger și demon.*

Noaptea, într-o domă, sta de se ruga o fată, un înger — și tot acolo stătea răzemat cu coatele pe brațul crucii un demon. Cine sînt ei ?

Ea *un înger ce se roagă* — El *un demon ce visează ;*
Ea *o inimă de aur* — El *un suflet apostat ;*
El *în umbra lui fatală, stă-ndărătnic rezemat* —
La picioarele Madonei, tristă, sfîntă, Ea veghează.

El, acest „Demon ce visează", acest suflet apostat, e eroul unor vechi basme, foarte vechi, dar care rămîn totdeauna nouă. De la Eschil pînă în zilele noastre, cîte capete mari, cîte inimi n-a chinuit, n-a ațîțat acest măreț *El ?* Cîți poeți mari, plini de entuziasm, nu l-au slăvit ori l-au blestemat ! Acest *El* poartă multe și felurite nume. La greci îi ziceau Prometeu, la creștini, Lucifer. La poeți *El* poartă nume felurite, foarte felurite, după cum se deosebește și închipuirea ce-și face fiecare despre *El.* Așa unii îl numesc Prometeu, alții Lucifer, alții Manfred, Faust sau Mephistopheles, Demon etc. Iar chinuite de chipul acesta măreț au fost genii ca Eschil, Milton, Byron, Shelley, Goethe, Lermontov și mulți alții. Acest „demon" este simbolizarea răscoalei, este duhul răscoalei împotriva lui Dumnezeu, împotriva legilor fatale ale naturii, împotriva legilor omenești. Prometeu se ridică împotriva lui Zeus, stăpînul cerului și al oamenilor, fură din cer focul și-l dă oamenilor pentru a-i face fericiți. Nu-i vorbă, oamenii au întrebuințat focul nu numai pentru fericirea lor, ci și pentru rugurile pe care își ardeau semenii de vii, și mai ales pe prometeii ce se iveau în mijlocul lor ; dar de unde putea să știe acestea vechiul Prometeu ? De la Eschil încoace, Prometeu și-a schimmat de multe ori numele, caracterul și tot tipul. Cînd absolutul Iehova a înlocuit pe constituționalul Zeus, lui Prometeu i-au zis Lucifer, Satana. Ideea despre dînsul s-a schimbat după vremi, după caracterul fiecărui popor,

după caracterul epocii istorice și după credințele, mintea și morala fiecărui poet. Simbolizarea duhului răscoalei, chipul lui este așa de felurit, așa de mare că într-însul poate să se cuprindă tot rîsul, tot plînsul, toată binecuvîntarea, tot blestemul : tot *cuvîntul dumnezeiesc*, pe care poetul e chemat a-l spune aice, pe pămînt. Iată de ce poeții mari au pus tot sufletul, tot ce au avut în cap și pe inimă în acest duh al răscoalei. Milton în *Raiul pierdut*, Byron în *Cain* și în *Manfred*, Shelley în *Prometeu unbound* *, Goethe în *Faust*, Lermontov în *Demon*.

Cum am zis, chipul demonului se va deosebi după vremea în care a fost plăsmuit, după poporul la care s-a creat, după poetul care l-a alcătuit, pentru că în aceste creații se oglindește vremea în care sînt create, spiritul poporului și, în sfîrșit mai ales, se oglindește poetul-creator însuși. Iată de ce acest demon e întunecat, posomorît, puritan la Milton ; mîndru, trufaș la Byron ; adînc, gînditor, filozof la Goethe, sublim la Shelley, sublim ca însăși Shelley, marele fiu al revoltei. Același chip a ispitit pe talentatul nostru poet Eminescu : și el a scris *Înger și demon*. Să vedem dar cine e „demonul" lui Eminescu, ce înfățișează el. Lucrul este interesant, căci, cum am zis, această plăsmuire e mai în stare a ne oglindi pe poet. Din versurile citate s-a putut vedea că „demonul" lui Eminescu e un „suflet apostat", un spirit rău, căruia i se pune în contrast *Ea*, întruparea binelui, frumosului, iubirii. Iată și cîteva versuri tot în acest înțeles :

> Ea ? — *O fiică e de rege, blîndă-n diadem de stele,*
> *Trece-n lume fericită, înger, rege și femeie ;*
> *El răscoală în popoare a distrugerii scînteie,*
> *Și în* inimi pustiite samănă gîndiri rebele.
> . . . .
> *Ea-l vedea mișcînd poporul cu idei reci, îndrăznețe...*

Demonul moare, și iată cum ne descrie poetul starea lui sufletească :

* [Prometeu eliberat].

> *Ah ! acele gînduri toate îndreptate contra lumii,*
> *Contra legilor ce-s scrise, contra ordinii-mbrăcate*
> *Cu-a lui Dumnezeu numire — astăzi toate-s îndreptate*
> *Contra inimii murinde, sufletul vor să-i sugrume !*
>
> *A muri fără speranță ! Cine știe-amărăciunea*
> *Ce-i ascunsă-n aste vorbe ? — Să te simți neliber, mic,*
> *Să vezi marile-aspirații că-s reduse la nimic,*
> *Că domnesc în lume rele, căror nu te poți opune,*
>
> *C-opunîndu-te la ele, tu viața-ți risipești —*
> *Și cînd mori să vezi că-n lume viețuit-ai* în zadar :
> *O astfel de moarte-i iadul. Alte lacrimi, alt amar*
> *Mai crud nici e cu putință.* Simți că nimica nu ești.
>
> *Și acele gînduri negre mai nici a muri nu-l lasă.*
> *Cum a intrat el în viață ? Cît amor de drept și bine,*
> *Cîtă sinceră frăție adusese el cu sine ?*
> *Și răsplata ? — Amărîrea, care sufletu-i apasă.*

Aici „demonul" ni se arată sub altă față, e un demon modern, un demon pesimist, decepționat, care a adus cu sine în viață amor, frăție, dreptate, dar pe care puterile dușmane l-au zdrobit și, nemaiașteptînd nimica pentru dreptate de la bine, înfrățire, moare „fără speranță". Mai mare amărăciune, în adevăr, nu se află pe lume. Dar este o nepotrivire între aceste strofe și între cele dinainte. Dacă demonul a intrat în viață purtător de veste bună, de iubire, de frăție, dreptate, de ce îl arată pe *El* dușman *Ei*, de ce-l numește „suflet apostat ?" Demonul nu este deci duhul răului, și dacă „samănă gîndiri rebele" apoi le samănă în inimi *pline* și ele de dorință pentru bine, de dragoste, de frăție, iar nu în inimi pustiite. Sfîrșitul poeziei arată și mai multă nepotrivire ; „La murindul demon" vine ea să-l împace ; atunci el, răzvrătitorul, a priceput-o și-i zice :

> *Am voit viața-ntreagă să pot răscula poporul,*
> *Cu gîndirile-mi rebele, contra cerului deschis ;*
> *El n-a vrut ca să condamne pe demon, ci a trimis*
> *Pre un înger să mă-mpace, și-mpăcarea-i ... e amorul !*

Iată iarăși demonul, ca o întrupare a duhului rău, iertat de cer și pentru împăcarea căruia cerul trimite un înger, pe *Ea*, simbolizarea amorului. Dar cine este acest *cer*, acest Dumnezeu ? Una din două : ori e icoana binelui, dreptății, iubirii, și atunci demonul n-avea pentru

ce se sfădi cu cerul, pentru că, aducînd cu sine în viață „drept, bine, frăție, dreptate, amor", el ar fi fost trimisul cerului, înfățișătorul lui Dumnezeu; ori acest cer e o putere cu totul dușmană binelui, dreptății, iubirii, și atunci solul lui nu putea fi îngerul iubirii, care-l înfățișează în împăcarea cu demonul. Ce palidă, ce neînsemnată figură este, în adevăr, demonul lui Eminescu! Un demon pocăit, decepționat, pesimist! Cît e cerul de la pămînt, așa de departe e acest demon de Prometeu, care s-a răzvrătit împotriva lui Zeus. Osîndit, ferecat cu lanțuri pe o stîncă din Caucaz, chinuit de o pasăre fără de milă, care vecinic îi sfîșie măruntaiele, prada unui chin groaznic, Prometeu aruncă în fața dușmanului tot adevărul! Ce uriașă figură! Ce mic e decepționatul, pocăitul și, mai ales, inconsecventul și nelogicul demon al lui Eminescu! Acest demon ne înfățișează în același timp două principii cu totul potrivnice. El reprezintă epoca noastră cu decepționismul ei și, mai ales, ne oglindește pe poetul însuși. Poate greșim, dar așa e părerea noastră; demonul decepționat și pocăit al lui Eminescu este chiar poetul în unul din stadiurile evoluției sale; iar cele două principii dușmane ce se luptă în pieptul demonului sînt principiile dușmane ce se luptă în inima poetului, principiul viitorului și principiul trecutului: fondul prim de idealism și optimism al poetului cu pesimismul german conservator, cîștigat mai tîrziu, sub înrîurirea mediului social. Vom arăta mai jos cum înțelegem aceasta. Ca și Faust, Eminescu ar fi putut zice:

„Zwei Seelen wohnen in meiner Brust,
Die eine will sich von der andern trennen... *

Aceeași luptă se vede și în poema admirabilă *Împărat și proletar*. Aceasta e împărțită în patru tablouri:

Cel dintîi... Într-o tavernă întunecoasă, mohorîtă, este strînsă o ceată de proletari. Înaintea acestora, un răzvrătitor, proletar și el, rostește o cuvîntare plină de foc, de entuziasm, de putere. Poetul zugrăvește minunat, cu multă simțire, cele mai înalte sentimente omenești, ne descrie mizeriile sociale, înfricoșatele neegalități, corupția. toată minciuna întocmirii sociale de astăzi. Proletarul

* „Două suflete locuiesc în pieptul meu
Și vreau să se despartă unul de altul"

cere răscoală împotriva acestor nedreptăți, nimicirea stării sociale de acuma și înlocuirea ei prin alta mai bună, mai morală. Tabloul, cum am zis, e minunat, versurile sună ca trîmbița care cheamă la luptă și rar se aude cîte o notă falsă, ca următoarea:

Sfărîmați statuia goală a Venerei antice,
Ardeți acele pînze cu corpuri de ninsori;
Ele stîrnesc în suflet ideea neferice
A perfecției umane și ele fac să pice
In ghearele uzurei copile din popor.

De ce ar protesta tocmai așa „proletarul" lui Eminescu împotriva „perfecției umane" cînd, cu cîteva versuri mai în urmă, zugrăvește un tablou atît de desăvîrșit al „perfecției umane", încît și moartea va părea un înger cu părul blond și des? Și oare statuile antice, oare arta face pe copila din popor să cadă în ghearele desfrînării? Și ce vrea să zică versul următor: „Atunci veți muri lesne, fără de-amor și grijă"? Cum, atunci cînd vor lipsi toate păcătoșeniile de azi, vor muri oamenii fără de amor, și acuma mor cu amor?! Cum am spus, afară de cîteva trăsături false, tabloul e adevărat și admirabil. Cum se vede, el este produs, aproape cu totul, numai de unul din cele două suflete.

Tabloul al doilea...

Pe malurile Senei, în faeton de gală,
Cezarul trece palid, în gînduri adîncit;
. . . .

Poporul îl face gînditor, cezarul știe că nu-i iubit, că minciuna și nedreptatea domnesc în lume:

Convins ca voi el este-n nălțimea solitară
Lipsită de iubire, cum că principiul rău,
Nedreptul și minciuna al lumii duce frîu;
Istoria umană în veci se desfășoară,
Povestea-i a ciocanului ce cade pe ilău.

Tabloul al treilea. Parisul e în flăcări, poporul s-a răsculat [19].

„Evul e un cadavru — Paris al lui mormînt". În acest tablou se găsesc versuri minunate, ca următoarele:

O! luptă-te-nvălită în pletele-ţi bogate,
Eroic este astăzi copilul cel pierdut!
Căci flamura cea roşă cu umbra-i de dreptate
Sfinţeşte-a ta viaţă de tină şi păcate;
Nu! nu eşti tu de vină, ci cei ce te-au vîndut!

În tabloul al patrulea, deodată se arată celălalt suflet. Cezarul e pe malul mării şi pe dinaintea ochilor lui trece tot înţelesul tablourilor vieţii. Şi înţelesul este că viaţa n-are nici un înţeles, că toate-s în zadar, că mizeria e de neînlăturat şi că ea a fost, este şi va fi. Tabloul din urmă e o amestecătură de panteism, misticism şi fatalism, o mixtură metafizică nemţească în care poetul îneacă tot înţelesul tablourilor dintîi. Urmări ale acestei metafizici nemţeşti, pesimistă sînt următoarele:

Astfel umana roadă în calea ei îngheaţă,
Se petrifică unul în sclav, altu-mpărat,
Acoperind cu noime sărmana lui viaţă
Şi arătînd la soare-a mizeriei lui faţă —
Faţa — căci înţelesul i-acelaşi la toţi dat.

In veci aceleaşi doruri mascate cu-altă haină,
Şi-n toată omenirea în veci acelaşi om —

. . . .

Iar rîndul de la urmă sună astfel:

Că vis al morţi-eterne e viaţa lumii-ntregi

Frumoasă mîngîiere pentru „copila din popor", care moare învălită în pletele bogate. „Unul se petrifică în sclav, altu-mpărat", aşa a fost şi aşa va rămîne pe vecii vecilor. Frumoasă mîngîiere! Nu vom sta la polemică în privinţa metafizicii lui nouroase, nu-i vom arăta că omul e departe de a fi totdeauna aşa cum este astăzi şi că va ajunge cu totul altul în viitor; nu vom începe dezbateri filozofice care nu pot să intre în acest articol. O întrebare însă trebuie să ne punem. Dacă e adevărat, dacă e fatal, neînlăturat, ca unul să se pietrifice împărat şi altul sclav, unul în liber-naţional şi altul în conservator-junimist, de ce atîta dispreţ şi ură către liberalii noştri, pe care poetul îi numeşte „răi şi fameni", ba chiar cere lui Ţepeş-vodă să-i ardă de vii? Dacă e adevărat că „...în toată omenirea e în veci acelaşi om", de ce, pe de o parte, atîta ură contra liberalilor şi atîta iubire şi entuziasm pentru cavalerii şi damele de la „o mie patru sute", iar pe de alta o filozofie rece pesimistă-metafizică-fatalistă pentru copile din popor care mor pe baricade?

Dacă e adevărat că „a fi e o nebunie şi tristă şi goală", atunci şi ura, şi entuziasmul, şi toate preferinţele poetului nu-şi găsesc explicaţie. De unde dar această neconsecvenţă? Pricina ei, după noi, e următoarea: Eminescu, după firea lui intimă, fiind idealist, pesimismul lui se datoreşte înrîuririi mijlocului social. În sufletul lui era dar luptă între idealismul naturii sale şi între schopenhauerianismul altoit de mediul social. Lupta între aceste două principii deosebite trebuia neapărat să ducă la neconsecvenţă. Aşadar, lupta între idealismul naturii poetului şi între pesimismul provocat de mediul social, pe de o parte, iar pe de alta între năzuinţele idealiste ale poetului şi între înrîuririle conservatoare ale mediului în care trăia, iată cauzele neconsecvenţei caracteristice întregii opere poetice a lui Eminescu. Mai jos vom vedea şi mai lămurit acest lucru atît de însemnat. Aici trebuie să spunem numai că, de la o vreme, principiul viitorului a fost biruit. De Eminescu putem spune ceea ce Heine zicea despre Schlegel: „El nu pricepea viitorul şi nu avea încredere într-însul, de aceea durerile timpului nostru i se păreau nu durerile facerii, ci ale agoniei". Admirabile cuvinte!

Urînd prezentul, necrezînd în viitor, de unde ar putea poetul să mai ia material pentru plăsmuirile sale? Două izvoare i-au rămas încă: trecutul şi fantezia; din acestea poate să scoată material. Dar noi sîntem împotriva amîndurora. Împotriva trecutului, pentru că e un izvor prea puţin trainic, şi creaţiile scoase din el nu pot să fie decît lipsite de putere şi trăinicie, deci tot moarte. Noi credem că viaţa e mai poetică decît moartea. Chiar dacă vom plictisi pe cititorii noştri, tot vom vorbi mai pe larg despre chestiunea aceasta, adică despre poetizarea trecutului şi despre poezia fantastică. Noi credem chiar că avem negreşit datoria de a vorbi despre aceasta. Şi iată pentru ce. Eminescu e poet în toată puterea cuvîntului, e cel mai de frunte poet contemporan şi, ca atare, începe a avea o înrîurire asupra tinerei noastre literaturi. Mulţi tineri îl imitează. Poetul a făcut şcoală, lucru care nu ne poate pricinui decît mare mulţumire. Eminescu are versificare bogată, muzicală, frumoasă, limbă admirabilă şi tot

atît de admirabile tablouri. Eminescu e *artist*. Toate aceste însușiri poetice dorim să aibă cît de multă înrîurire asupra literaturii noastre, să găsească imitatori ; dar Eminescu are și lucruri greșite, și nu-i poet care să nu aibă. Poeții cei mai mari ai Europei, Victor Hugo, Alfred de Musset, Byron, Goethe chiar, au avut greșeli, cum e, de pildă, la acest din urmă, prea marea lui iubire pentru simbolizare, pentru metafore, alegorii, lucru care face atît de slabă partea a doua din *Faust*. Și cu cît e mai mare artistul, cu atîta sînt mai primejdioase greșelile lui. Împreună cu însușirile cele alese, își află imitatori și greșelile, pentru că puțini pot analiza lucrarea poetului și alege ce e bun din ce e rău. Mai mult, tocmai greșelile poeților celor mari găsesc mai mulți admiratori. Se știe, de pildă, cîți apologiști și admiratori a găsit mania de alegorii și de simbole a lui Goethe. Datoria criticii este să arate aceste greșeli. Este chiar mai mare datorie să arate greșelile decît însușirile bune, deoarece calitățile alese își fac drumul și fără critică, rolul criticului este de mîna a doua în privința acestora. Pe cînd în privința arătării greșelilor, rolul criticului e cu totul precumpănitor. Greșelile, sub pavăza calităților și a numelui poetului, caută să-și facă drum în lume ; de aceea, datoria criticului este a le opri în drum.

Am spus aceste cîteva cuvinte pentru admiratorii poetului, ca să nu se creadă cumva că, prin critica noastră, vroim numai să micșorăm însemnătatea celui care, fără îndoială, este cel mai genial poet contemporan la noi.

*

Poetizarea trecutului, întrebuințarea lui ca materie pentru creațiile poetice, e veche. A fost o vreme cînd școale întregi ziceau că numai trecutul poate da material pentru poezie și socoteau ca o erezie, ca o ocară împotriva muzelor dacă cineva vroia să se folosească de viața contemporană lui ca de un lucru pentru poezie, pentru plăsmuiri poetice. Să ne aducem aminte de școala clasică franceză, care socotea că numai Grecia și Roma au privilegiul de a inspira pe poeți, ori de școala romantică germană, care cerea un privilegiu la fel pentru veacul de mijloc, cu feudalismul lui. Cît de înrădăcinată e încă și pînă acum această părere ne slujește de dovadă H. Spencer, care, în articolul său *Folositorul și frumosul*, generalizează că lucrurile sau faptele ce au fost folositoare pentru strămoșii noștri sînt pentru noi, urmașii lor, frumoase. „Așa, de pildă, un castel, care mai înainte vreme era de mare folos, pentru noi este pitoresc ; un idol ciudat, care pentru sălbaticii preistorici era un chip sfînt, pentru noi e lucru «de petrecere»". Această teorie, atît de generală, nu poate să înfrunte nici cea mai ușoară critică ; noi, cum zice un critic plin de spirit al lui Spencer, putem tot așa de bine, tot cu atîta drept să facem generalizarea contrară, adică să zicem că lucrurile ce erau frumoase pentru strămoșii noștri mai îndepărtați sînt folositoare pentru noi. Așa, podoabele sălbaticilor preistorici au ajuns pentru noi lucruri folositoare, pentru că după dînsele putem afla starea culturală a sălbaticilor și fiindcă sînt dovezi puternice pentru evoluția socială. Spencer găsește cu cale să se joace cu vorbele „folositor" și „frumos". De altminterea și această generalizare a făcut-o pentru că i-a trebuit pentru alta mai întinsă. Dar, oricum ar fi, e lucru mare că un cugetător ca Spencer a putut face asemenea generalizare. Faptul arată cît de răspîndită e părerea greșită că trecutul poate fi izvor pentru frumos, ba chiar că numai în trecut se poate găsi materie pentru alcătuiri poetice. Din pricina acestei păreri și fiindcă lucrarea poetică a talentatului nostru poet poate să întărească, să lățească asemenea idei, trebuie să spunem împotriva acestei teorii cîteva cuvinte, pentru că noi o socotim mai mult decît greșită, o privim ca absurdă.

Una din pricinile acestei patimi pentru trecut este reacționarismul poeților noștri înșiși. Poeții care au idealul lor social în trecut se înțelege că vor căuta să-i poetizeze. Este însă și altă pricină însemnată și care arată de ce nu numai reacționarii poetizează vremea trecută. Această pricină e următoarea : *depărtarea trecutului face să se poată șterge toate trăsăturile nepoetice și să rămînă cele poetice*, cum de la un cor aflat în depărtare se pierd notele false și nearmonioase, ba, de departe, poate să ne pară un cor chiar foarte armonios.

Pentru a desluși cît mai bine ideea noastră, vom da următorul exemplu : ... Iată un tablou. O pădure fără margini, o pădure bătrînă din America. La dreapta, o vale întinsă, acoperită cu îmbătătoarea vegetație tropicală. În vale, lîngă pădure, împrejurul unui foc, s-a așe-

zat o ceată de sălbatici. Luna aruncă de sus o lumină argintie, și în această lumină apare scăldată și pădurea, și livada, și ceata de sălbatici adunată în jurul focului. Nici un zgomot. Pare o vrajă, numai din cînd în cînd, în depărtare, se aude mugetul măreț al unei fiare ori țipătul jalnic și plîngător al alteia. Strigătul se pierde în depărtare, și în urmă iar tăcere adîncă, sfîntă, vrăjită... Ah! cît de poetică e viața aceasta a sălbaticilor. Numai, cititorule, să nu te prea apropii, căci atunci vei putea vedea lucruri foarte nepoetice. De pildă, la foc vei putea deosebi bucăți mari de carne frigîndu-se: un picior, un cap pe jumătate pîrlit, pe jumătate fript. Nu te speria, e un cap de om. Mai într-o parte, un tînăr voinic spintecă un prins, scoțîndu-i mațele, pregătindu-l pentru fript; mai la o parte, o bătrînă respectabilă, îmbrăcată ca mama Eva, sparge capul unui mort, scoate creierii cu mîinile și-i înghite lacomă; iar o tînără domnișoară a scos inima, o sfîșie cu mînușițele-i ude de sînge și se pregătește a o înghiți. Să nu crezi, cititorule, că scena aceasta e o alegorie, o simbolizare, în care bătrîna ce înghite creieri ar fi *vremea*, care soarbe gîndurile noastre; iar tînăra fată ce sfîșie inima ar fi simbolul amorului, care cu micile-i mînuțe ne sfîșie cîteodată așa de dureros inima, ba uneori chiar ne-o înghite cu totul; iar tînărul care spintecă și ciopîrțește pe cel prins în război ar fi simbolul criticii, care despică pe scriitorul ce i-a căzut în mîini, scotocindu-i măruntaiele... Nu, cititorule, nici o simbolizare! Poeticii sălbatici au prins în luptă cîțiva dușmani și acum își fac prînzul. Toate poetizările trecutului sînt mai mult ori mai puțin de acest fel; în tabloul nostru, contrastele sînt numai mai mari. Poetul scoate din viața veacului de mijloc un grăunte frumos poetic, care ori n-a fost deloc, ori, dacă a fost, era amestecat cu o mînă de noroi, și pe urmă ne zice: „Poftim cum era viața la o mie patru sute". Astfel s-a format legenda despre poeticul și cavalerescul veac de mijloc. Feudalii, bețivi, mojici, dobitoci, stricați și cruzi, oameni care au umplut toată epoca aceea de sîngele și lacrimile celor apăsați, se arată ca niște îngeri curajoși și blînzi, care nu fac decît să ofteze la ferestrele iubitelor, se plimbă cu dînsele pe lac, la lumina lunii! Admirabilul publicist german Ludwing Börne, fiind într-o uliță veche,

ruinată, din Frankfurt, unde parcă se credea strămutat în veacul de mijloc, a zis:

„Betrachten Sie diese Gasse und rühmen Sie mir alsdann das Mittelalter! Die Menschen sind todt, die hier gelebt und geweint haben, und können nicht widersprechen, wenn unsere verrückten Poeten und noch verrücktern Historiker, wenn Narren und Schälke von der alten Herrlichkeit ihre Entzückungen drücken lassen; aber wo die todten Menschen schweigen, da sprechen desto lauter die lebendigen Steine" *. Poate prea energic, prea amar, dar cît de adevărat! Această poetizare a trecutului este cu atît mai primejdioasă, cu cît publicul, din pricina lipsei de cunoștințe istorice mai adînci, nu poate să se încredințeze de adevărul tablourilor poetului; iar pe de altă parte sînt corbi negri ai trecutului care se folosesc de această poetizare pentru scopurile lor necurate. Poetul *poate* cînta ca pasărea și nu știe că una din urmările acestor cîntece va fi plînsul amar.

Dar mai e o pricină pentru care poeții sînt porniți a poetiza și cînta trecutul mai degrabă decît prezentul. Pricina e că a cînta trecutul e mult mai ușor. Da, cititorule, mult mai ușor. Și iată pentru ce. Viața e atît de mare, atît de complicată că nu e nimic mai greu decît a crea producții vii; pentru aceasta trebuie geniu. Dacă plăsmuirea artistului e fără viață, e un cadavru, atunci noi, publicul, putem să judecăm foarte bine opera, noi, cei vii, simțim îndată că ni s-a adus înainte ceva mort și, arătînd cu degetul, zicem: *mortua est!* Cu totul altceva e cu trecutul. Aici poetul creează după închipuirea sa și e chiar sigur că mulți vor lua cadavrele drept ființe viețuitoare. Pentru a mîntui cu această chestiune vom cita o pagină minunată dintr-o scriitoare engleză, una din cele mai vrednice de admirat din cîte ni s-a întîmplat a citi. Această pagină e scrisă de poeta Elisabeth Browning în cunoscuta-i poemă: *Aurora Leigh* **.

* „Priviți această uliță și apoi lăudați-mi vîrsta de mijloc! Oamenii care au trăit și plîns aice au murit și nu se pot împotrivi cînd poeții noștri smintiți și istoricii și mai smintiți, cînd nebunii și șarlatanii tipăresc încîntarea lor despre măreția vremurilor vechi; dar dacă oamenii morți tac, pietrele vii vorbesc cu atîta mai cu tărie".

** Vezi Gabriel Sarrazin, *Poètes modernes de l'Angleterre*, p. 209—212.

„Orice vîrstă — chiar din pricina perspectivei prea apropiate — se înțelege rău de către contemporani. Să presupunem că muntele Athos ar fi fost săpat după voința lui Alexandru, în formă de statuie de om, uriașă. Țăranii care ar fi cules găteje în urechea ei n-ar fi gîndit, mai mult decît caprele ce ar fi păscut pe acele locuri, că se află într-o formă asemenea omului; și, nu mă îndoiesc, ar fi trebuit să se îndepărteze la cinci mile pentru ca uriașul chip să se alcătuiască înaintea ochilor lor sub o formă de profil omenesc, de nas și de barbă bine deosebite, de gură șoptitoare de ritmuri misterioase spre cer și hrănită seara cu sîngele sorilor; un boiu mare, o mînă care ar fi vărsat pe vecie un rîu îmbelșugat de argint peste pășunile împrejurimii. *Tot așa-i pentru vremurile în care trăim — ele sînt prea mari pentru a le putea vedea de aproape.* Dar poeții trebuie să fie înzestrați cu două feluri de vedere: să aibă ochi pentru a vedea lucrurile apropiate tot atît de bine ca și cum le-ar privi de departe și pe cele îndepărtate așa de cu amănuntul ca și cum le-ar pipăi. La aceasta trebuie să tindem. Eu nu am încredere într-un poet care nu vede nici caracter, nici măreție în vremea sa și-i trebuie să-și strămute sufletul cinci sute de ani îndărăt, în dosul șanțurilor și podurilor, în curtea unui castel vechi, ca să cînte, o! nu vreo șopîrlă ori vreo broască rîioasă care trăia acolo în șanț (asemenea cîntare s-ar mai putea ierta), dar un cap posomorît, jumătate cavaler, jumătate tîlhar de vite, ori vreo damă trufașă, jumătate nobilă și jumătate regină — atît de morți cît pot fi mai toate poemele scrise despre ciolanele lor cavalerești; moarte destul de firească: moartea moștenește moarte. Nu, dacă este loc pentru poeți în astă lume cam prea plină (și cred că este loc pentru dînșii), singura lor datorie este de a înfățișa vremea lor, nu pe a lui Carol cel Mare, vremea lor viețuitoare, care strigă, înșală, se înspăimîntă, socotește, dorește și cheltuiește mai multă patimă, mai mult foc vitejesc, între oglinzile saloanelor sale, decît Roland și cavalerii lui la Roncevaux. Să fugim de lustrul, de postavul sau de volanele din vremea de azi, să ne extaziem pentru toge și pentru pitoresc este tot atîta de vătămător pe cît de caraghios. Regele Arthur însuși era ceva banal pentru lady Guenever, și Camelot li se părea menestrelilor tot atît de prost lucru cît se pare Fleet-Streetul pentru poeții noștri. Nu, nu fugiți și, dimpotrivă, epici fără nazuri, pricepeți-vă a apuca, prin lava înfocată a cîntecului vostru, țîțele pline de viață, ghiftuitoare, ale vremii voastre, pentru ca mai apoi, cînd va veni vremea următoare, fiii ei să poată pipăi urma mînelor voastre și, plini de respect, să zică: «Iată, priviți, acestea-s țîțele din care am supt cu toții!». Aceste țîțe vor părea încă vii ori, cel puțin, ele vor face să palpite piepturile noastre, asta-i arta viețuitoare care ne reprezintă și ne amintește viața adevărată".

În această pagină minunată, talentata poetă engleză judecă, osîndește și execută tendința de a poetiza trecutul. Noi nu vom mai adăuga nici un cuvînt. Căci ce am putea să mai spunem după această pagină admirabilă, în care nu știi ce să admiri mai mult: adîncimea, bunul-simț, spiritul?

A doua tendință împotriva căreia sîntem este întrebuințarea fantasticului în poezie ori, mai bine zicînd, cum vom vedea îndată, exagerarea fantasticului. Altă dată vom vorbi mai pe larg despre această înclinare, aici vom spune numai cîteva cuvinte. Nu putem acum să examinăm pe larg pricinile care dau naștere acestei tendințe, însă putem arăta una din cauzele de căpetenie despre care am mai vorbit, anume tendința poetizării trecutului; această pricină e lipsa de încredere în propășirea omenirii. Cînd poetul socotește durerile prezentului ca durerile facerii, din care trebuie să iasă o societate mai frumoasă, mai omenească, mai inteligentă — oh, atunci, de bună seamă, chiar în durerile de azi va găsi interes nespus de mare. Cînd poetul însă, lipsindu-i credința în viitor, va socoti durerile de azi drept agonie, atunci e foarte firesc lucru să ne spună că:

O, moartea-i un haos, o mare de stele,
Cînd viața-i o baltă de vise rebele;
O, moartea-i un secol cu sori înflorit,
Cînd viața-i basmu pustiu și urît *.

Și iarăși foarte firesc e ca poetul să întoarcă ochii de la această „baltă de vise rebele", de la acest „basm pustiu și urît", să întoarcă ochii în altă parte și să caute material poetic în trecut ori în adîncimile închipuirii și

* [Mortua est!]

ale fanteziei. Dar scoaterea creaţiilor poetice exclusiv din adîncimea închipuirii e vătămătoare atît pentru poet, cît şi pentru poezie. A scoate creaţiile poetice exclusiv din adîncimea imaginaţiei sale e totuna ca şi cînd ar voi cineva să se hrănească, mîncîndu-şi singur trupul, fără a primi hrană dinafară.

Nu-i vorbă, s-au găsit unii care pot trăi astfel pînă la patruzeci ori cincizeci de zile, dar, la urma urmei, tot la moarte prin inaniţie se ajunge. Fantasticul are locul său în poezie, atîta numai că trebuie să slujească drept unealtă pentru creaţiile poetice, nu ca material şi scop. Fiindcă nu putem vorbi mai pe larg, dăm aici numai două exemple care trebuie să lămurească încîtva gîndul nostru. La Dickens, în minunatele-i *Poveşti de Crăciun,* un bogat industriaş adoarme şi visează pe tovarăşu-i mort, care, ieşind din groapă, îl duce prin Londra, arătîndu-i familia săracă a contabilului acestui industriaş.

Tabloul mizeriei ce se desfăşură în aceste „poveşti" e înfiorător şi îngrozitor de real. Fantasticul a fost dar unealta, ori mai bine zis rama tabloului, însă cuprinsul tabloului e real ca însăşi viaţa. Iată o pildă : Goethe a luat o poveste poporană germană fantastică şi în marginile acestei poveşti a plăsmuit o poemă care oglindeşte viaţa Germaniei intelectuale, cu credinţele, îndoielile, aşteptările ei. *Faust* (partea I-a) nu e numai una din cele mai uriaşe plăsmuiri ale geniului omenesc, dar e şi una din cele mai reale.

Într-o ramă fantastică, Goethe a turnat un cuprins nemăsurat de mare, real ca însăşi viaţa. Pînă la alt prilej credem că aceste exemple ajung pentru a arăta încîtva cam în ce înţeles primim rolul fantasticului în poezie.

*

După atîta ocol, să ne întoarcem iarăşi la poetul nostru. Eminescu a scris puţin, şi ne-ar fi greu să găsim trăsături *cu deosebire caracteristice* pentru dînsul, prin care să putem spune că face parte mai mult din cutare ori cutare şcoală ; dar e de netăgăduit că cele două trăsături poetice despre care am vorbit mai sus, adică poetizarea trecutului şi fantasticul, sînt destul de lămu-

rite la dînsul. În *Satira a IV-a** se idealizează vîrsta de mijloc, pe care o arată ca un ideal pentru timpurile noastre. În *Satira a III-a* idealizează veacul de mijloc al nostru, naţional. Poetul face un tablou al corupţiei, al nemerniciei contemporane. Pentru a face ca nemernicia aceasta să iasă şi mai tare în evidenţă, ne arată o icoană din trecutul ideal şi o pune faţă în faţă cu păcătoşenia epocii liberalismului burghez ; acest contrast e menit să ne arate cît de mari viteji erau românii în trecut şi astfel, prin contrast, să iasă mai bine la iveală păcătoşenia de azi. Pentru acest sfîrşit, poetul ne arată pe români omorîndu-se foarte poetic cu turcii pe marginile Dunării. Pentru ca oamenii de azi să fie şi ei vrednici de numele de bărbaţi mari, pe care să-i „cînte rapsozii", ar trebui să iasă la Dunăre să se apuce la spintecat cu turcii ori cu alţi străini.

Păcat numai că spintecarea cu cuţitul ori cu poeticele lănci, săgeţi... nu se mai obişnuieşte, şi acum avem *chassepot, mitrailleuses,* tunuri Krupp, puşti cu repetiţie şi altele, care, spre a ajunge poetice cu totul, trebuie să aibe o vechime de vreo patru-cinci sute de ani şi să nu mai fie întrebuinţate !

În orice altă privinţă, am avea ceva de spus împotriva civilizaţiei liberalo-burgheze, numai în privinţa lipsei de mijloace pentru meşteşugul spintecării şi omorului nu. Din acest punct de vedere am ajuns mult mai departe decît pe vremea lui Mircea, Baiazid etc. *Satira a III-a* e netăgăduit minunată. Ironie amară desfăşoară poetul împotriva domnişorilor veniţi de la Bal-Mabile din Paris, care se cred meniţi a cîrmui ţara, dar care în realitate „...numai banul îl vînează şi cîştigul fără muncă". Această ironie e tare ca oţelul, e nimicitoare.

Revolta sinceră a poetului cade zdrobitoare peste capul potrivnicilor, cum li se şi cade. Dar contrastul cu vremea lui Mircea-vodă, menit a da şi mai mare putere satirei, de fapt o slăbeşte. Să nu fim rău înţeleşi. Începutul *Satirei a III-a,* mai ales descrierea bătăliei, e o bucată epică foarte puternică, însă tendinţa, menirea ce-a

* [C. Dobrogeanu-Gherea denumeşte *Scrisorile* lui Eminescu drept *Satire.]*

vrut să-i dea autorul, punînd-o ca ideal în contrast cu vremea de azi, vroind astfel să mărească și mai mult puterea satirei sale, e greșită, satira lui pierde, în loc de a cîștiga. Poetul a vroit ca, terminînd bucata, cititorul să zică : „Oh ! cît de mică, de stupidă, de stricată e lumea de azi, mai ales cu vremea slăvită a lui Mircea-vodă și a strămoșilor noștri". În realitate însă, cei mai mulți din cititori, dacă vor cugeta, vor zice : „Da, triste zile trăim noi, multă micime, stupiditate, corupție ! Dar dacă am fi puși în trista dilemă să alegem între vremea noastră și a spintecărilor cu turcii, a tăierilor de capete, a buzduganului și a țepei, apoi tot am alege mai bine vremea noastră". Se înțelege că nu această impresie a vroit să ne facă poetul. În frumoasa-i doină, poetul cheamă pe Ștefan cel Mare, aiurea pe Țepeș-vodă și așa mai încolo. Nu știm dacă și-a luat de seamă, însă ne-am prinde că, dacă s-ar scula din morminte acei voievozi bătrîni, apoi pe dînsul, copil sceptic și necredincios al veacului, l-ar pune mai întîi în țeapă.

Această tendință a poetului micșorează valoarea creațiilor lui, și sîntem cu desăvîrșire încredințați că tot ea n-a dat voie să se desfășoare în întregime talentul celui ce a scris *Călin, Satirele* și *Luceafărul*.

Fantasticul romantic ori romanticul fantastic nu e așa de caracteristic pentru Eminescu ca poetizarea trecutului, însă este și el destul. Așa, de pildă, în *Strigoii* vedem : vechea biserică, făcliile de ceară, bătrînul mag care ridică genele cu cîrja, sculare morților din groapă, alergarea acelorași morți călări cu toate drăcoveniile care făceau, cînd eram mici, să ni se zburlească părul în cap, să ne ghemuim tremurînd lîngă mama bătrînă, care ne spunea aceste grozăvii. Dar acuma am crescut, și credința în drăcii a pierit odată cu întipărirea poetică de odinioară. Acuma am ieșit din copilărie și pricepem că înfricoșatul și dramaticul este în viața de toate zilele, ascuns cîteodată sub forme așa de simple și de nebătătoare la ochi, și totuși acest dramatism ne mișcă, ne pătrunde mai adînc inima decît toată grozăvenia fantastică, decît nenorocirea lui Arald. Nu-i vorbă, se găsesc versuri foarte frumoase în *Strigoii*, lucru foarte firesc, pentru că-s scrise

de Eminescu, dar toată creația miroase a mormînt, nu e viață, și de aceea nici nu poate să lucreze asupră-ne așa de mult.

Poetului, care înoată în cerul fanteziei și al trecutului, putem să-i spunem împreună cu fata din *Luceafărul* :

— O, ești frumos, cum numa-n vis
Un înger se arată,
Dară pe calea ce-ai deschis
N-oi merge niciodată ;

Străin la vorbă și la port,
Lucești fără de viață,
Căci eu sînt vie, tu ești mort,
Și ochiul tău mă-ngheață.

. . . .

Dar dacă vrei cu crezămînt
Să te-ndrăgesc pe tine,
Tu te coboară pe pămînt,
Fii muritor ca mine.

Da, fiți muritori ca noi și întrebuințați sublimul vostru dar de a putea întrupa în tablouri poetice viața, întrebuințați acest dar pentru a ne face tablouri în care să vedem și să pricepem viața în toată întinderea și măreția ei, în care să putem vedea și pricepe ce avem pe inima noastră. Coborîți-vă pe pămînt și uitați-vă împrejurul vostru cît de întinsă, cît de felurită, cît de adîncă e viața, ce nesecate izvoare cuprinde ea pentru întristare și bucurie, pentru plîns nebun și pentru rîs omeric. N-avem cuvinte, n-avem destulă putere ca să sfătuim îndestul pe toți poeții și scriitorii noștri să-și întipărească în minte și inimă adîncile cuvinte ale marelui Goethe, povața ce dă el poeților :

Greift nur hinein in's volle Menschenleben,
Ein jeder lebt's, nicht vielen ist's bekannt,
Und wo ihr's packt, da ist's interessant.

Iar dacă veți asculta de sfat :

Dann sammelt sich der Jugend schönste Blüte,
Vor eurem Spiel, und lauscht der Offenbarung.
Dann sauge jedes zärtliche Gemüte,

Aus eurem Werke sich melancholische Nahrung,
Dann wird bald dies, bald jenes aufgeregt,
Ein jeder sieht, was er im Herzen trägt *.

Eminescu a fost pesimist. Ce fel de pesimist ori decepţionist a fost Eminescu, care e felul pesimismului lui şi care-i sînt cauzele.

Iată lucruri care neapărat trebuie pricepute dacă dorim să înţelegem pe poet şi creaţia lui. În privinţa cauzelor pesimismului, acuma, în urmă, au început a se răspîndi nişte păreri cu totul greşite şi care vin din nestudierea mai adîncită a creaţiei lui Eminescu. Unii zic : pricina pesimismului poetului nostru este filozofia pesimistă a veacului, schopenhauerianismul. Cît de greşită e această părere pot să înţeleagă cei ce au citit articolul nostru : *Decepţionismul în literatura română* **. Cei care sînt de această părere nu văd oare că, prin explicarea lor, nu explică nimica ? Nu văd ce fac numai ca întrebarea să fie astfel pusă ? Şi anume : de ce filozofia schopenhaueriană a înrîurit aşa de mult asupra creaţiei lui Eminescu ? Pe cînd Eminescu învăţa în Germania, marele filozof pesimist murise, în schimb trăia şi tuna de la tribună alt învăţat, alt filozof, care a făcut mare zgomot în Germania prin propaganda sa optimistă, prin violenţa-i nemaipomenită împotriva pesimismului lui Schopenhauer şi Hartmann. Vorbind de E. Dühring. Cum dar mortul Schopenhauer a avut mai mare înrîurire asupra lui Eminescu decît viul Dühring, despre care, fie zis în treacăt, Eminescu vorbea cu mult respect ?

Alţii, cu mult mai mare aparenţă de adevăr, dau următoarea explicaţie cauzei pesimismului lui Eminescu. Această cauză ar fi caracterul intim al poetului însuşi : sămînţa nebuniei, boala fiziologică şi psihologică moştenită, care mai apoi a făcut să se declare nebunia la poet,

* Străbatem numai în viaţa întreagă a omenirei !
Fiecare o trăieşte, dar nu multora le este cunoscută.
Şi ori de unde o veţi zugrăvi, este plină de interes...
Atunci se adună cea mai frumoasă floare a tinereţei.
Înaintea cîntului vostru îşi aşteaptă revelaţia.
Atunci fiece simţire fragedă suge
Din operile voastre melancolică hrană.
Atunci se aţîţă cînd una, cînd alta.
Fiecare vede ce are în inimă.

** [Vezi volumul de faţă, p. 43—60.]

tot ea l-a făcut pesimist. Pesimismul lui Eminescu, după această explicare, are rădăcini adînci organice : fondul prim al poetului, dacă putem să ne exprimăm astfel, e pesimist. Bineînţeles, dacă fondul prim ar fi fost pesimist, acest pesimism s-ar fi manifestat în orice ţară ar fi trăit poetul, în orice condiţie ar fi trăit ; s-ar fi manifestat sub alte forme, dar tot ca pesimism în fond. Această din urmă părere capătă şi mai multă aparenţă de adevăr prin moartea tragică a poetului la casa de nebuni. Totuşi părerea e greşită, cum vom vedea analizînd pesimismul lui Eminescu.

*

Pesimismul lui Eminescu se manifestă mai ales şi mai caracteristic în *Mortua est*, în *Împărat şi proletar* şi în *Satira I-a.*

Ea e moartă în cosciug, „cu braţele albe pe piept puse cruce", „cu faţa galbenă", cu ochii „închişi". Lîngă patul ei, cu buzele tremurînd de emoţiune, cu lacrămi în ochi, poetul repetă încet : „mortua est". Şi înaintea acestei moarte un şir întreg de gînduri rebele încep să-i muncească sufletul. Moartă, e mort trupul, dar sufletul ridica-se-va în cer, unde va trăi vecinic ? Copilărie, basme ! Sufletul poetului, rănit de îndoială şi rănit de mult, nu poate să creadă, atunci, dar

Atunci graiu-ţi dulce în veci este mut...
Atunci acest înger n-a fost decît lut !

Atunci niciodată nu o vom mai vedea, niciodată, niciodată ? Şi atunci de ce a trăit ? Pentru ce trăim noi, ce ne ţine aice, în această viaţă de mizerii, dacă trăim numai o clipă şi apoi ne cufundăm în vecinicul întuneric ? Atunci : „A fi ? este nebunie şi tristă şi goală ; Urechea te minte şi ochiul te-nşală". Atunci : „Decît un vis sarbăd, mai bine nimic". Şi astfel, în faţa acestei imense imagini care se cheamă *moartea,* înaintea coşciugului deschis al unei fiinţe scumpe, o mulţime de gînduri se înghesuiesc în capul poetului şi toate se rezumă în vecinica întrebare : „A fi sau a nu fi". Poezia *Mortua est* e inegală, cam încurcată, după cum încurcate trebuie să fi fost gîndurile şi sentimentele poetului.

În *Împărat și proletar* avem altă manifestare a pesimismului. În *Mortua est*, Eminescu e muncit de enigma morții ; în *Împărat și proletar* de enigma vieții sociale, a luptelor de clase, a revoluțiilor sociale... ce înțeles au toate aceste lupte și suferinți ? Am văzut mai sus răspunsul poetului : „Că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi". Și de ce ? Pentru că :

Nedreptul și minciuna, al lumii duce frîu ;
Istoria umană în veci se desfășoară,
Povestea-i a ciocanului ce cade pe ilău.

Nedreptățile, suferințele în veci au fost, în veci vor fi ; forma se schimbă, fondul rămîne același.

Dar înălțimea concepției sale pesimiste și poetice ajunge la apogeu în *Satira I-a*. Cînd artistul a ajuns să-și exprime desăvîrșit sentimentele sale, atunci e un mare talent, dar numai cînd a izbutit să arate într-o formă poetică o mare concepție filozofică, o mare generalizare a minții omenești, atunci el ajunge geniu ; și ceea ce ridică așa de sus creația poetică a lui Eminescu e vasta sa concepție despre viață, o concepție care poate să nu fie a noastră, care însă e, de netăgăduit, mare. Imensele probleme ale universului, cum e crearea și închegarea lumii, ori mai bine zis a sistemului nostru solar, o închegare imensă în timp și spațiu ; micimea planetei noastre față cu aceste imensități și mai cu seamă scurtimea vieții omenirii, care pare numai o clipă în viața totală a lumii ; întunericul ce se arată îndărătul omenirii, pînă la ivirea vieții organice, și înaintea omenirii, după stingerea acestei vieți ; micimea vieții unui om, cu toate microscopicele lui interese, față cu aceste probleme imense... toate acestea sînt minunat de bine exprimate în *Satira I-a*. De ce oare Eminescu, pentru a descrie închegarea sistemului nostru solar, a întrebuințat o cosmogonie indiană, în loc de teoria evoluției moderne, care putea la urma urmei să-i dea tot atîta material pesimist ? Probabil că această cosmogonie e mai plastică. Și, în adevăr, e admirabil de plastică cosmogonia exprimată în versurile următoare :

La-nceput, pe cînd ființă nu era, nici neființă,
Pe cînd totul era lipsă de viață și voință,
Cînd nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns...

Cînd pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns,
Fu prăpastie ? genune ? Fu noian întins de apă ?
N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă,
Căci era un întuneric ca o mare făr-o rază,
Dar nici de văzut nu fuse și nici ochi care s-o vază.
Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface
Și în sine împăcată stăpînea eterna pace !... *

Încheierile pesimiste scoase de Eminescu din această cosmogonie vedică, din metafizica schopenhaueriană și din ezoterismul indian, care se oglindește în *Satira I-a*, nu-s ceva personal și original al lui Eminescu. Astea sînt încheierile tuturor pesimiștilor. Ca filozof pesimist, Eminescu nu-i original, el a împrumutat această filozofie gata de la pesimiștii germani. Dar cu totul original și personal e poetul nostru în modul cum a simțit el acest pesimism. Lucru de altmintrelea limpede. O concepție filozofică, una și aceeași, poate fi primită de mai mulți artiști, dar fiecăruia va sugera alte sentimente, și după fel și după grad. Dacă ne dăm seama de sentimentele lui Eminescu, pe cît e vorba de pesimism, vedem că sînt cu totul neconsecvente și nelogice ca sentimente pesimiste. În adevăr, din filozofia pesimistă ori trebuie să urmeze ca o consecvență ceea ce nemții numesc — cam energic și brutal, dar prea adevărat — *„das Eckel des Lebens"*, greața de viață, ori, cel puțin, nepăsarea pentru această viață. Se știe că șefii pesimismului german propuneau fel de fel de mijloace pentru stingerea neamului omenesc de pe fața pămîntului. Și, în adevăr, dacă viața e un vis urît, un chin... atunci mai bine să lipsească, se înțelege de la sine. Și această greață de viață, dacă nu în înțelesul cu totul nebunesc de mai sus, dar ceva mai slă-

* Iată cum ne spune F. Lenormant (în *Manuel d'histoire ancienne*, vol. III, p. 618) cosmogonia vedică : „La-nceput nu era nimica, nici ființă, nici neființă, nici cer, nici orizont. Ce învăluia deci totul ? Ce cuprindea pe acel tot ? Fu apă ? Fu *prăpastie adîncă ?* Nu era nici moarte, nici nemurire. Nu se lumina de ziuă în noapte. Numai *el* singur respira fără suflare și nimica nu era afară de dînsul. Întunericul domnea, acoperind totul ca un ocean întunecos. Sîmburele ascuns în adîncimile întunericului a răsărit singur prin puterea căldurii". Lassen ne spune același mit indian, numai cu alte cuvinte (vezi scrierile filozofice ale lui Lesevici).

Concepția modernă a eternei mișcări, concepție după care n-a fost, nu e și nu va fi o clipă de pace „în sine împăcată", e și mai măreață, și mai poetică decît „eterna pace".

bită, și-a găsit poeții săi. Dacă natura e numai „un vis al neființei", un nimic, un nonsens, atunci e foarte la locul ei exclamarea trufașă, dar cam egoistă, a lui Alfred de Vigny :

Vivez, froide nature, et revivez sans cesse...

. . . .

...Vous ne recevrez pas un cri d'amour de moi ! *

Dacă viața omului e numai o vale de mizerii, fără nici un înțeles, fără nici un viitor ; dacă iubirea e numai o iluzie îngrozitoare și urîtă care se sfîrșește cu moartea, atunci e consecventă cîntarea brutală și nesănătoasă a lui Baudelaire, care, plimbîndu-se cu iubita-i, dă peste un hoit puturos, putred, verde, în care foiesc viermii, de la care se împrăștie o duhoare ciumată, iar poetul, arătîndu-i toate aceste grozăvii, zice :

Et pourtant, vous serez semblable à cette ordure,
A cette horrible infection **.

Nu trebuie mai multe exemple ; acestea două, și mai ales cel din urmă, sînt de ajuns pentru a arăta cît de departe, cît de enorm de departe e acest pesimism consecvent, dar brutal și bolnav, cît de străin e de geniul lui Eminescu. El, Eminescu, să nu arate nici un pic de iubire naturii, el, care a iubit-o mai mult decît oricare din poeții noștri ?! El, care tremura împreună cu tremuratul razei de lună, rămînea cu ochii mari și visa treaz la vederea lunii pline alunecînd pe cer ; el, care se extazia în fața unui asfințit de soare ori a răsăritului lunii, el, care iubea așa de mult natura încît, înrîurit de o noapte de vară, cu luna plină și melancolică, repeta entuziasmat :

Totu-i vis și armonie —
Noapte bună ! ***

---

* Viețuiește, natură rece, și iar viețuiește neîncetat...

. . . .

...Nu vei avea de la mine un strigăt de iubire !

** Și totuși vei fi ca și această murdărie,
Ca și acest îngrozitor stîrv împuțit.

*** [Somnoroase păsărele.]

Eminescu să arate iubitei sale un hoit descompus și să-i zică : așa vei fi și tu ! El, blîndul, iubitorul poet, care, strîns la pieptul iubitei sale, se pierdea în ochii ei, în acei ochi frumoși, cuminți și mari, în acei ochi mari, visători și albaștri, în care se adunau toate basmele ; el, blîndul, iubitorul poet, care scălda pe iubita sa în lumina lunii, făcea să ningă asupra ei flori de tei și o întreba de o mie de ori, iarăși și iarăși :

Mă iubești tu, spune drept ?

Nu doar că nu știa, dar e așa de bine ca, după o mie de ori, să mai auzi o dată un *da*. În sfîrșit, el, care ștergea cu iubire lacrimile copilei iubite repetînd încet : „Nu mai plînge, nu mai plînge !"

Eminescu era bun, blînd, iubitor ; fondul prim al caracterului său a fost mai curînd optimismul și idealismul decît pesimismul. Acela care va pătrunde și va simți adînc creația poetului va pricepe totodată cîtă dreptate avem.

Idealizarea trecutului, cum am mai spus, a fost o urmare a pesimismului, dar a unui pesimism *sui generis*, special lui Eminescu, care în fondul lui prim a fost idealist în toată puterea cuvîntului. Altmintrelea nici nu s-ar explica această idealizare : *„A fi ? Nebunie tristă și goală"*. Dar „a fi" cuprinde în sine nu numai viața de astăzi ori cea viitoare, ci și toată viața omenirii, și viața universului întreg. Fiind atît de vast acest „a fi", cuprinzînd *toată viața* în general, cu atît mai mult acest „a fi" va cuprinde aceea de care „se-nvredniciră cronicarii și rapsozii", o viață de care ne desparte abia o clipă, dacă luăm în seamă cursul vremii în total. E vădit lucru că, din punctul de vedere al pesimismului, viața despre care ne vorbesc „cronicarii și rapsozii" e deopotrivă cu cea de astăzi, o „nebunie tristă și goală". Așa ar fi trebuit să o privească un poet pesimist consecvent. Dar Eminescu n-a fost consecvent, și n-a fost pentru că avea un mare fond de idealism, de bunătate, blîndețe, simț de armonie și simpatie universală, și acest sentiment idealist cerea o viață socială pentru a fi cheltuit în zugrăvirea ei. Neputînd cheltui acest idealism pentru viața socială prezentă, pe care o ura, nici pentru cea

viitoare, pe care n-o pricepea, el s-a întors îndărăt și a scăldat viața socială trecută în idealismul lui, făcînd-o blîndă, bună, mare, armonioasă, ajungînd în această zugrăvire cîteodată la curată naivitate. Așa e, de pildă, cînd face genii pe Țichindeal, Mumuleanu, Mureșanu. E foarte caracteristică în această privință *Satira a III-a*. Nu numai Mircea e blînd, bun... aceasta se pricepe, dar ideală și armonică e natura toată, ideal și armonic e visul sultanului, frumoasa Malcatun, Baiazid însuși. Dar mai caracteristică decît toate acestea e descrierea războiului. E un război în care nu numai [că] nu se văd capete tăiate de la trunchiuri, picioare și mîni rupte, dar nu e nici o picătură de sînge în toată această vijelie pe care-o mînă Mircea și care „vine, vine, vine". Nici o picătură de sînge ! Acest război mai curînd ne face impresia unei trînte mari, zgomotoase, făcută pentru petrecere. Atît de mare era nevoia de a idealiza la Eminescu ! În scurt, iată adevărul adevărat, fondul prim al lui Eminescu e o doză mare și covîrșitoare de idealism * ; iar pesimismul care, ca filozofie și ca sentiment, străbate toată creația poetului, dîndu-i de multe ori o coloare așa de întunecată, acest pesimism e rezultatul influenței mijlocului social, în înțelesul larg al cuvîntului.

Stărui așa de mult asupra acestui dualism al poetului, asupra acestor două suflete care trăiau în pieptul lui, pentru că pun mare preț pe acest fapt și fără dînsul nu se poate pricepe nici Eminescu, nici creația lui. Dăm aici o pildă foarte interesantă. Dacă adîncim volumul de poezii, ni se înfățișează următorul fapt, la prima vedere foarte ciudat : e deosebirea spiritului care însuflețește poeziile consacrate iubirii de cel care pătrunde pe cele filozofice și sociale. În cele dintîi, poetul e aproape cu totul naturalist, aproape optimist idealist. Poemele *Călin* și *Luceafărul*, cu umorul, cu plasticitatea, cu naturalismul lor, ar fi putut să fie scrise de un poet al Greciei antice. Pesimismul spiritualist și metafizic nu numai că nu-i esențial poeziilor de iubire, dar e mult mai întîmplător și se manifesta numai, ca în *Satira a IV-a*, cînd

* Idealismul nu-l luăm, firește, în înțeles metafizic. Nu vorbim de un idealism care ar avea obîrșie supranaturală și care s-ar realiza în afară de viața reală, ci de un idealism care își are izvorul în viața reală și se realizează aici, pe pămînt.

sentimentele de iubire ale poetului sînt nesocotite, se manifestă numai ca urmare a geloziei, lucru perfect explicabil. În schimb însă, poeziile sociale și filozofice sînt aproape cu totul pesimiste, sînt pătrunse de un spirit pesimist spiritualist metafizic, idealismul se manifestă numai întîmplător.

Așadar, Eminescu în poeziile de iubire este idealist și naturalist — pesimismul spiritualist fiind ceva neesențial și întîmplător ; în poeziile sale sociale și filozofice e, dimpotrivă, pesimist, metafizic și spiritualist — idealismul naturalist fiind ceva neesențial și întîmplător.

Cum dar se explică deosebirea aceasta ? Prin cele zise de noi, acest fapt, atît de straniu la prima vedere, e perfect explicabil. Iubirea fizică e un sentiment puternic natural, care are adînci rădăcini în organizația fizică și psihologică a omului și atîrnă mai ales de fondul prim al poetului, și, acest fond fiind idealist și naturalist, e foarte natural ca și iubirea să fie idealistă și naturalistă. Idealul social însă și ideile filozofice atîrnă mai ales de educație, de mediul social înconjurător. Organizația fiziologică joacă un rol mult mai puțin însemnat. Mediul social însă, de care mai ales atîrnă creația socială și filozofică, înrîurind pe poet în sensul pesimismului, e natural ca poeziile sociale și filozofice să fie pesimiste. Aici vedem, de asemenea, care parte a creațiunii poetului nostru s-ar fi schimbat dacă ar fi fost pus în alte condiții sociale. Fondul prim, care e întemeiat mai ales pe organizația fiziologică și psihologică * a poetului, se schimbă mai puțin, fondul al doilea însă, cel care atîrnă mai ales de educație și de mediul social, se schimbă în totul odată cu mediul social. Dacă Eminescu ar fi fost pus în alte împrejurări sociale, poeziile lui sociale și filozofice ar fi fost cu totul altele. Îmi închipui ce ar fi fost dacă Eminescu s-ar fi născut cu treizeci de ani înainte și dacă — cum

* Organizația fiziologică și psihologică, la rîndul ei, atîrnă de organizația socială, între aceasta și între cea dintîi este o legătură și înrîurire reciprocă. De multe ori însă, mai mulți factori fiind legați împreună și influențîndu-se unul pe altul, noi, pentru a analiza, abstragem un singur factor ca să-i arătăm însemnătatea relativă. Această dezagregare a mai multor factori, izolarea lor... e de multe ori neapărat trebuitoare pentru cunoștințele noastre. Toată această chestiune atît de încîlcită și de însemnată va fi tratată într-un articol deosebit. [Vezi volumul de față, p. 247—278.]

era el și cum ni-l descrie un prieten al lui, artist ca și dînsul, I. L. Caragiale — s-ar fi întîlnit cu C. Rosetti, el, cel mai mare poet-artist în literatura noastră, C. Rosetti, el, cel mai mare poet-artist în politică. Și iată-l pe dînsul, poet, entuziast, visător, idealist — care fuge după o trupă de actori, se îmbată de poezia largă a lui Schiller —, întîlnindu-se cu alt artist idealist, care și-a jertfit viața pentru a lucra la regenerarea țării... Ar fi rămas oare atunci creația artistului așa cum e acum? Desigur că nu. În loc de *Înger și demon* am fi avut poate un fel de *Prometheus unbound,* în loc de *Împărat și proletar* am fi avut poate, ca tendință generală, firește, *Queen Mab* ori *Laon and Cythna;* dar nu probabil, ci cu totul sigur este că creația lui n-ar fi fost așa cum este.

Dar nebunia lui? Nebunia lui nu hotărăște nimica în chestiunea ce ne interesează. Numai știința medicală, dar nici ea, ar putea să ne spună dacă în adevăr nebunia era fatală, dacă în adevăr germenii nebuniei moștenite trebuiau să izbucnească negreșit, în orice condiții ar fi trăit poetul. Și dacă în adevăr această nebunie era fatală și *în orice caz* neînlăturată, atunci, la un timp hotărît, ar fi izbucnit și atîta tot. Nu vedem încă de unde ar urma că tocmai acei germeni ai nebuniei (sau mai bine acea aplecare la nebunie) să fi fost pricina pesimismului. De altmintrelea, chiar poetul răspunde la multe din întrebările ce ne interesează, și, fiindcă sinceritatea cea mai absolută caracterizează pe Eminescu, n-avem cel mai mic drept de a nu-l crede. Pricinile pesimismului ni le explică însuși poetul. În *Satira a II-a,* răspunzînd unui prieten, zice:

Căci întreb, la ce-aș începe să-ncerc în luptă dreaptă
A turna în formă nouă limba veche și-nțeleaptă?
Acea tainică simțire, care doarme-n a mea harfă,
În cuplete de teatru s-o desfaci ca pe o marfă,
Sau cu sete să caut forma ce să poată să le-ncapă?
Să le scriu, cum cere lumea, vro istorie pe apă?

Însă tu îmi vei răspunde că e bine ca în lume
Prin frumoasa stihuire să pătrunză al meu nume,
Să-mi atrag luare-aminte a bărbaților din țară,
Să-mi dedic a mele versuri la cucoane, bunăoară,
Și dezgustul meu din suflet să-l împac prin a mea minte.
Dragul meu, cărarea asta s-a bătut de mai-nainte,
Noi avem în veacul nostru acel soi ciudat de barzi,
Care-ncearcă prin poeme să devie cumularzi,

Închinînd ale lor versuri la puternici, la cucoane,
Sînt cîntați în cafenele și fac zgomot în saloane;
Iar cărările vieții fiind grele și înguste,
Ei încearcă să le treacă prin protecție de fuste,
Dedicînd broșuri la dame ai căror bărbați ei speră
C-ajungînd cîndva miniștri le-a deschide carieră.

De ce nu voi pentru nume, pentru glorie să scriu!
Oare glorie să fie a vorbi într-un pustiu?
Azi, cînd patimilor proprii muritorii toți sînt robi,
Gloria-i închipuirea ce o mie de neghiobi
Idolului lor închină, numind mare pe-un pitic
Ce-o bășică e de spumă într-un secol de nimic.

Încorda-voi a mea liră să cînt dragostea? Un lanț
Ce se-mparte cu frăție între doi și trei amanți.
Ce? să-ngîni pe coarda dulce, că de voie te-ai adaos
La cel cor ce-n operetă e condus de Menelaos?
Azi adeseori femeia, ca și lumea, e o școală,
Unde-nveți numai durere, înjosire și spoială;
La aceste academii de științi a zînei Vineri
Tot mai des se perindează și din tineri în mai tineri,
Tu le vezi primind elevii cei imberbi în a lor clas,
Pînă cînd din școala toată o ruină a rămas.

Și poetul își amintește anii din copilărie, cînd avea iluzii, cînd lumea îi părea cu totul altmintrelea.

Atunci lumea cea gîndită pentru noi avea ființă,
Și, din contra, cei aievea ne părea cu neputință,
Azi abia vedem, ce stearpă și ce aspră cale este
Cea ce poate să convie unei inime oneste;
Iar în lumea cea comună a visa e un pericol,
Și de ai cumva iluzii, ești pierdut și ești ridicul.

Sfărîmarea iluziilor, corupția socială neauzită, mijlocul social păcătos, iată cauzele pesimismului poetului. Acum vom mai spune cîteva cuvinte în privința tendinței sociale și etice a pesimismului lui Eminescu. Dacă ni s-ar face întrebarea în privința înțelesului social și etic al pesimismului propriu-zis, ca o concepție consecventă cu sine însăși, și cum și-a găsit expresia în Schopenhauer și, mai ales, în Hartmann, atunci răspunsul nu ne-ar fi deloc greu de dat. Arta are de scop, pe cît poate să fie vorba de scop la artă, de a evoca viața, de a lăți sentimentele de simpatie universală. Pesimismul consecvent e însă negarea vieții, deci e antisocial, antimoral și antiartistic în gradul cel mai înalt. Mult mai grea chestiune

e însă cînd e vorba de artiști pesimiști. La un poet, în creația lui, pesimismul se va manifesta cu armele inimii și sufletului poetului însuși, amestecat cu sentimente omenești și de multe ori cu sentimentele foarte înalte ale artistului însuși. În cazul acesta e mult mai greu a le rosti. Cu toate acestea sînt cazuri vădite în care partea negativă, la un poet, întrece pe cea pozitivă ori cînd, dimpotrivă, partea pozitivă (din punctul de vedere social și etic) întrece pe cea negativă. Baudelaire și, mai ales, cei din școala lui pot să fie puși în categoria întîia ; Eminescu, negreșit, în categoria a doua. Geniul cel bun al lui Eminescu, primul fond al talentului lui, l-a condus de multe ori foarte bine între stîncile pesimismului, făcîndu-l să primească partea bună a lui, bună, bineînțeles, pentru creația poetică, și să se ferească de cea nesănătoasă.

Durerea se simte, mai ales cînd acea durere e pentru soarta omenirii nefericite, Eminescu ne-o sugerează. El ne interesează, ne pasionează de cele mai înalte probleme ce ating nu numai soarta omenirii, ci și pe a universului întreg. Chiar acolo unde e mai consecvent ca pesimist, o parte a pesimismului său urmărește să ne dea un cadru cît se poate de întunecos, la o nedreptate, la o mizerie omenească, pentru a o face mai respingătoare și în contra căreia el se ridică din toate puterile.

Așa, de exemplu, în *Satira I-a,* după ce ajunge la convingerea că „vis al neființei e universul cel himeric", se pasionează de soarta bătrînului dascăl care va fi uitat de posteritate. Cu ironie amară și nimicitoare vorbește de cei mititei, care se vor lustrui pe ei sub umbra numelui marelui dascăl ori, și mai rău, îi vor ponegri numele pentru a se arăta ei mai buni decît dînsul. Așa că partea întîia a satirei, curat pesimistă, parcă e menită a da un cadru mai potrivit pentru a lovi mizeriile de azi.

Bineînțeles că, afară de această parte foarte însemnată pozitivă, pesimismul lui Eminescu are și o parte negativă, mai puțin însemnată, dar totuși are.

Așa, spre exemplu, Eminescu simte toate mizeriile vieții, dar nu simte un lucru, nu simte trebuința de a se lupta cu această corupție, cu această nenorocire pentru a realiza o viață mai frumoasă, mai morală, mai fericită. Da, aspră e calea luptei pentru un viitor mai bun ! În

această luptă poți să „pari ridicul" unor creieri seci, poți să fii „pierdut" chiar, dar sînt oare toate acestea argumente destul de puternice pentru a opri de la luptă o „inimă onestă" ?

Mai ales în această privință, pesimismul poetului poate avea influență rea. În Byron, de pildă, cu tot decepționismul lui, cu toată neîncrederea într-o viață fericită a omenirii, puterile vii, energia uriașă ce clocotește în vinele lui se dă pe față în creațiunea-i poetică, și în revolta lui auzim strigări care cheamă la răscoală, strigări care îndeamnă la luptă, la împotrivire. Revolta lui Eminescu e pasivă, melancolică, o revoltă care mai degrabă ar putea să adoarmă puterile vii ale tinerimii dacă tinerimea ar cădea cu totul, fără critică, sub înrîurirea lui. Ne e teamă că mulțimea de tineri slabi de fire, care și așa n-au destulă putere de împotrivire în fața unei vieți în care se cere putere și statornicie bărbătească și ideal înalt, vor fi dezarmați ; și mai multă teamă ne este că mulți tineri vor fi și mai dezarmați prin plîngerile tînguioase ale poetului, prin retragerea lui din luptă, prin sfaturile ce le dă :

Și de plînge, de se ceartă,
Tu în colț petreci în tine
. . . .
Tu rămîi la toate rece
. . . .
Nu spera, *și nu ai teamă* *.

Teamă ne este, de asemenea, că mulți neputincioși, care așteaptă numai prilej de a fugi de pe cîmpul de luptă, care așteaptă numai prilej de a se așeza binișor într-un locșor călduț și sigur, dar care totuși simt trebuința de a-și justifica păcătoșenia — teamă ne e că neputincioșii aceștia se vor învăli în manta[ua] pesimismului, ascunzîndu-și nemernicia sub scutul poeziilor lui Eminescu.

Teamă ne este, într-un cuvînt, ca influența poetului, alături cu mari foloase, să nu ne aducă și pesimiști după chipul și asemănarea celui de la Soleni.

---

* [Glossă.]

II

Într-un vechi articol *Filozofia stilului,* Herbert Spencer face generalizarea că menirea și esența stilului și a poeziei este „de a înfățișa lucrurile astfel încît, pentru a le înțelege, să fie nevoie de cît mai puțină osteneală". Crutarea atenției și puterii psihice a cititorului, iată, după Spencer, menirea și esența poeziei. În această generalizare se văd și meritele netăgăduite, dar în același timp și greșelile generalizărilor acestui filozof. Găsind, descoperind cu dibăcie o înrîurire comună la o mulțime de fenomene ori de lucruri, Spencer, din pricină că aleargă veșnic după generalizări, din pricină că e obișnuit a tot generaliza, exagerînd descoperirea sa, o înalță peste măsură, o numește esența, cauza cauzelor, generalizarea *per excelentiam.* Așa a făcut și în împrejurarea de față.

Găsind prin dibăcie și prin știință una din însușirile și menirile poeziei, Spencer urcă această calitate așa de sus încît o privește ca esența și menirea poeziei în general. Nouă ne pare foarte adevărat lucru că una din menirile poeziei este și crutarea puterilor psihice ale cititorilor ; dar asta e numai una din însușirile ei și e departe de a îmbrățișa poezia îndeobște, de a formula rostul ei. Astfel noi găsim cu cale a pune alături de dînsa altă însușire a poeziei, o însușire care îndreaptă și stăvilește pe cea dintîi.

Noi credem că una din însușirile poeziei este că ea ațîță, pune în lucrare, dacă putem zice așa, puterile psihice ale omului. Această a doua însușire mărginește pe cealaltă, fără a o contrazice, cum s-ar părea în primul moment. Un exemplu ne va lămuri pe deplin. Îl luăm dintre fenomenele fiziologice, care sînt mai vădite și mai puțin încîlcite decît cele psihice.

Cheltuirea de putere, munca, este o trebuință pentru mușchi, pentru dezvoltarea regulată a organismului, prin urmare tot ce va face pe om să cheltuiască putere mușchiulară îi va aduce plăcere și folos.

Așa oamenii, cînd nu muncesc, află plăcere în gimnastică, în plimbare, copiii în alergat ; pe de altă parte, într-o societate în care e muncă obositoare, încît face organismul să sufere, orice va aduce odihnă va pricinui și plăcere. Deci acel factor care va ațîța puterile noastre la *muncă,* însă în margini înțelepte, acel factor va fi binefăcător pentru organism. Cu alte cuvinte, și munca, dar și crutarea muncii sînt deopotrivă trebuincioase.

Ceea ce am spus despre puterile fiziologice trebuie să spunem și despre cele psihice ale omului. De la un factor care ar lucra asupra minții noastre, trebuie să cerem ca să ațîțe puterile psihice și totdeodată să le crute, să le economisească, să le facă să lucreze, dar fără a trece peste normal. Să luăm, de pildă, un tablou pe care un poet ni-l face în cîteva versuri, într-o poezie mică. După Spencer această poezie ne face plăcere pentru că economisește puterile noastre sufletești, pentru că „înfățișează lucrurile încît, pentru a le înțelege, ne trebuie cea mai mică osteneală cu putință". Așa-i, dar alăturea cu asta, poezia va ațîța sufletul nostru, ne va pune în lucrare închipuirea și în noi se va zugrăvi tabloul cu toate amănuntele lui, va pune în lucrare atenția și închipuirea noastră...

Așadar, economisirea puterilor sufletești și ațîțarea acestor puteri în margini normale, iată una din menirile poeziei și, pe cît ne pare, ale artei în general. Zicem una din menirile, și nu *menirea în general,* pentru că în starea de azi a esteticii științifice sîntem încă departe de a putea răspunde complet la întrebarea : „Ce e arta și care e menirea, esența ei ?"

Dovadă pentru zisele de mai sus pot să ne dea toți poeții mari, care printr-o trăsătură de condei, prin cîteva versuri, zugrăvesc un tablou mare, complex, minunat. Acest dar e, de bună seamă, din cele mai prețioase pentru un poet, și talentatul nostru Eminescu îl are ca nici unul din poeții noștri. Să luăm, de pildă, următorul admirabil sonet al lui :

S-a stins viața falnicei Veneții,
N-auzi cîntări, nu vezi lumini de baluri ;
Pe scări de marmură, prin vechi portaluri,
Pătrunde luna, înălbind pereții.

Okeanos se plînge pe canaluri...
El numa-n veci e-n floarea tinereții,
Miresei dulci i-ar da suflarea vieții,
Izbește-n ziduri vechi, sunînd din valuri.

Ca-n țintirim tăcere e-n cetate,
Preot rămas din a vechimii zile,
San Marc sinistru miezul nopții bate.

Cu glas adînc, cu graiul de Sibile,
Rostește lin, în clipe cadențate :
„Nu-nvie morții — e-n zadar, copile !“ *

Măreț tablou ! Și cît de tare se ridică în imaginația noastră. Ne pare că vedem această falnică Veneție. Un mare, nemăsurat oraș. E noapte. În cetate, tăcere adîncă ; tăcere de mormînt. Veneția nu doarme, e moartă :

Pe scări de marmură, prin vechi portaluri,
Pătrunde luna înălbind pereții.

și această lumină a lunii, luminîndu-ne toată măreția tabloului, îl face și mai grandios, și mai tăcut. Tăcerea cetății e întreruptă numai de plîngerile oceanului, care izbește în zidurile vechi ale palatelor mute. Izbiturile valurilor, luminate de lună, dau o deosebită măreție tabloului întreg.

E miezul nopții, palatele de marmură stau ca vrăjite sub lumina lunii ; în canalurile ce sînt în loc de uliți, în piețele cetății, nici o mișcare.

Deodată, această tăcere de țintirim e întreruptă de sinistrul dangăt al clopotului, San Marco bate miezul nopții. Și însemnarea și mai sinistră a celor douăsprezece lovituri, glasul acestui „preot din a vechimei zile“ :

Cu glas adînc, cu graiul de Sibile,
Rostește lin, în clipe cadențate :
„Nu-nvie morții — e-n zadar, copile !“

Acest glas sinistru, care rostește groaznica sentință a morții asupra Veneției ; acel glas jalnic, răsunînd în mijlocul unei tăceri de țintirim, se lățește prin canaluri, pătrunde în palate, dă grozav aspect tabloului întreg, face să simțim fiori, să ni se ridice părul.

Cam asta simțim, cam asta ne sugerează poetul în imaginația noastră ! Pe un om cult gîndul îl va duce și mai departe, îl va duce cu veacuri în urmă, îi va arăta această Veneție puternică, regina lumii civilizate ; viața fierbea acolo, mișcarea uriașă, istoria bogată, uneori măreață, alteori fioroasă : dogi, sfatul de zece !... Și toată această puternică lucrare sufletească ne-a fost sugerată

* [Veneția.]

numai prin cîteva versuri ale talentatului poet. Economisirea puterilor sufletești, pe de o parte, ațîțarea acestor puteri, pe de alta, e vădită. Dar prin ce fermecătorie ajunge poetul ca prin cîteva versuri să ne ațîțe pînă întru atîta lucrarea imaginației, lucrarea sufletului ?

Prin tăria simțirii și a imaginației în însuși poetul și prin un talent deosebit, dat numai unora din noi. În închipuirea poetului se desfășoară un tablou mare, întins. Cine știe cîte nopți poate nu l-a lăsat odihnei ? Acest tablou, care plutea înaintea ochilor lui sufletești, poetul ni-l dă în cîteva versuri și, mulțumită talentului său, printr-însele stîrnește în noi toată lucrarea sufletească, toate simțirile ce le-au avut însuși poetul, făcînd versurile.

A întrupa cît mai multă simțire, cît mai însemnată prin putere și prin calitate, într-un volum cît mai mic, este de bună seamă o menire a poeziei, mai ales a celei lirice.

Luați sonetul de mai sus : fiecare cuvînt e pus la locul său, fiecare imagine prin asociație de idei, va trezi alte imagini și toate împreună vor reproduce în noi acea simțire, acel tablou care l-a muncit pe poetul însuși, care plutea înaintea ochilor minții lui. De aici se vede cît e de mare puterea poeziei, ce mare însemnătate are faptul : la ce zei se închină poetul.

Un poet mare, avînd puterea de a trezi în oameni simțirile și tablourile care îl frămîntă, avînd puterea de a sugera cititorilor simțirile și dorințele sale, după cum face și hipnotizatorul — e ușor de priceput cît de însemnat lucru este să știm care anume vor fi simțirile lui și pe care le va sugera deci publicului cititor.

Aceste cîteva cugetări le punem în paranteze, ne vor fi de trebuință mai pe urmă. Pe poet îl fac mai ales simțirea adîncă și talentul deosebit de a exprima acea simțire, de a o sugera cititorului. Aceste două însușiri le are în mare grad Eminescu. Ba chiar, după noi, simțirea și tăria simțirii sînt la dînsul mai mari decît talentul de a le exprima ; bineînțeles vorbim relativ, căci și talentul lui de a exprima ce simte e foarte mare. Oricare poezie din volumul lui Eminescu ne dovedește același talent. Iată de pildă *Singurătate*, din care reproducem cîteva versuri :

Stoluri, stoluri trec prin minte
Dulci iluzii. Amintiri
Tîrîiesc încet ca greieri
Printre negre, vechi zidiri,

Sau cad grele, mîngîioase
Și se sfarmă-n suflet trist,
Cum în picuri cade ceara
La picioarele lui Crist.

În odaie, prin unghere
S-a țesut painjeniș,
Și prin cărțile în vravuri
Îmblă șoarecii furiș.

În această dulce pace
Îmi ridic privirea-n pod
Și ascult cum învelișul
De la cărți ei mi le rod.

Ah! de cîte ori voit-am
Ca să spînzur lira-n cui
Și un capăt poeziei
Și pustiului să pui;

Dar atuncea greieri, șoareci,
Cu ușor-măruntul mers,
Readuc melancolia-mi,
Iară ea se face vers.

Da, e singurătatea adevărată. Și, citind aceste frumoase versuri, parcă ne simțim și noi singuri, în cea mai desăvîrșită singurătate. Fiecare imagine, mai fiecare cuvînt, trezește în noi acest sentiment. Țiriitura înceată a greierilor poate să se audă numai cînd omul e singur, și chiar cînd e singur, dacă e în nemișcare, melancolic, numai în astfel de împrejurări putem auzi și cum cad „picurile de ceară... la picioarele lui Crist". Afară de asta, chipul lui Cristos răstignit, înaintea căruia arde o făclie de ceară, ne deșteaptă iarăși o mulțime de gînduri triste, melancolice, gîndurile singurătății. Păinjenișul țesut în unghere iar nu poate fi într-o casă plină de viață: ușor-măruntul mers al șoarecilor care rod cărțile, ca să se audă, e cu putință numai cînd nu e nimeni în casă, cînd e absolută tăcere, absolută singurătate. Și așa fiecare imagine, prin asociația ideilor, cheamă din fundul sufletului nostru alte imagini, dar care împreună lucrează pentru a ne produce simțămîntul de singurătate, de melancolie.

În mare grad ne ațîță atare sentimente triste altă poezie a lui Eminescu, *Melancolie.*

Cităm cea mai mare parte din ea:

Bogată în întinderi stă lumea-n promoroacă
Ce sate și cîmpie c-un luciu văl îmbracă;
Văzduhul scînteiază și, ca unse cu var,
Lucesc zidiri, ruine pe cîmpul solitar.
Și țintirimul singur cu strîmbe cruci veghează,
O cucuvaie sură pe una se așează,
Clopotnița trosnește, în stîlpi izbește toaca
Și străveziul demon prin aer cînd să treacă,

Atinge-ncet arama cu zimții-aripei sale
De-auzi din ea un vaier, un aiurit de jale.
Biserica-n ruină.
Stă cuvioasă, tristă, pustie și bătrînă,
Și prin ferestre sparte, prin uși țiuie vîntul —
Se pare că vrăjește și că-i auzi cuvîntul
Năuntrul ei, pe stîlpii-i, păreți, iconostas,
Abia conture triste și umbre au rămas;
Drept preot toarce-un greier un gînd fin și obscur,
Drept dascăl — toacă cariul sub învechitul mur.

Zidiri, ruine, care pe cîmpul solitar, sub lumina lunii, lucesc parcă unse cu var, țintirimul cu cruci strîmbe, noaptea sub lumina lunii, cucuvaia ce se așază pe o cruce strîmbă a țintirimului, toaca, trosniturile pline de jale ale clopotniței, biserica tristă, ruinată, pustie, vîntul care țiuie prin crăpăturile bisericii, iconostasul șters de se văd sfinții parcă ar fi umbre, toarcerea greierului, roaderea cariului, iată atîtea și atîtea imagini care, prin ele însele și prin mulțime altele, ațîțate și aduse în conștiință prin asociație, ne pricinuiesc melancolie adîncă ori, mai bine, ne pregătesc pentru întristare, pentru melancolie, pentru suferință și, mai ales, pentru compătimire. Și în acest cadru întunecat, trist, sinistru, poetul ne zugrăvește starea sufletului său mai tristă poate, mai întunecată, mai jalnică:

În van mai caut lumea-mi în obositul creier,
Căci răgușit, tomnatec, vrăjește trist un greier:
Pe inima-mi pustie zadarnic mîna-mi țiu,
Ea bate ca și cariul încet într-un sicriu.
Și cînd gîndesc la viața-mi, îmi pare că ea cură
Încet repovestită de o străină gură,
Ca și cînd n-ar fi viața-mi, ca și cînd n-aș fi fost

Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost
De-mi ţin la el urechea şi rîd de cîte-ascult
Ca de dureri străine ?... Parc-am murit de mult.

Cînd simţim durere ori bucurie mare, atuncea toate puterile vieţii noastre psihice sînt aţîţate, inima ne bate cu tărie, interesul pentru viaţă, într-un fel ori în altul, e aţîţat în gradul cel mai înalt. Cînd însă sîntem cuprinşi de melancolie, energia vieţii sufleteşti scade, inima ne bate încet, cădem în indiferenţă, interesul pentru viaţă scade, omul parcă nu trăieşte, ne cuprinde nepăsarea nu numai pentru interesele străine, dar şi pentru ale noastre, parcă nu simţim nici viaţa noastră proprie. Aceste sentimente adevărate şi caracteristice ale melancoliei sînt admirabil exprimate în cîteva versuri. Inima bate încet, „ca şi cariul... într-un sicriu", interesele propriei vieţi îi ajung aşa de depărtate parcă ea ar curge repovestită de o străină gură. Ce efect mare şi admirabil face această întrebare : „Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost ?" Şi, cînd credem că poetului nu i-a mai rămas nimica de zis, el, cu trei cuvinte neaşteptate, dă un caracter definitiv tabloului întreg al melancoliei : „Parc-am murit de mult".

Acela care n-a simţit întristare adîncă, melancolie, jale, milă nesfîrşită citind aceste rînduri de bună seamă că nu le va mai simţi niciodată.

Sinceritatea simţirii se vede iarăşi în fiecare din poeziile lui Eminescu, şi tocmai de aceea ne şi produc aşa de mare efect, ele nu-s fabricate, meşteşugite, ci au ieşit din inimă, de aceea şi au mare răsunet în inima noastră.

Doch werdet ihr nie Herz zu Herzen schaffen,
Wenn es euch nicht von Herzen geht *

zice cu drept cuvînt Faust.

Creaţiile poetice ale lui Eminescu arată melancolie, blîndeţe, sfiiciune, jale şi nu ştiu ce dulceaţă molatică. Poetul iubeşte o femeie şi această femeie e o „copilă bălaie", e un „înger dulce, blînd", „cu ochii mari şi umezi

* [Nu vei răzbate pînă' la inimi
Dacă din inimă pornirea nu îţi vine]

cu zîmbet de copil", dragostea lui e „dulce dragoste bălaie".

Poetul iubeşte natura, şi în privinţa asta el are puţini rivali în literatura românească. Poetul iubeşte natura aşa de mult încît uneori nu ştim cui poartă el mai mult grijă şi iubire ; naturii ori omului. În admirabila poezie *Crăiasa din poveşti* nu ştim dacă fermecătoarea natură dimprejurul ei e zugrăvită pentru a da un cadru crăiesei frumoase ori frumoasa crăiasă, în ai cărei ochi albaştri se adună basmele, e numai o parte din natura înconjurătoare menită a face acest tablou al naturii şi mai fermecător. Poetul iubeşte natura, o iubeşte cînd se potriveşte cu starea sufletului său, îi place luna nu cînd este învăluită de nori, ci luna plină, plutind pe cer senin, umplînd cu lumina-i argintie aerul şi trezind în noi visuri blînde, dulci, melancolice ; îi place lacul „încărcat cu flori de nufăr", cînd scînteiază sub lumina argintie a lunii, iar undele-i, parcă fermecate, se bat încet la mal, şi de pe mal teiul scutură flori în lac. Poetului îi place marea, dar nu cînd, spumegînd, înalţă valuri ca munţii, urlînd ca un cor de mii de fiare sălbatice, ci cînd în liniştea serii bate încet în ţărmuri ori plînge melancolic prin canaluri. Poetului îi place codrul, dar nu în timpul furtunii, cînd vîntul îl face să cînte cu glasuri fioroase, cînd arborii bătrîni se îndoaie sub năvala uraganului, cînd întunericul înfricoşat al codrului e din cînd în cînd luminat de fulgere, cînd trăsnetul despică în bucăţi un stejar uriaş ; nu acest tablou sălbatic, dar măreţ şi sublim, nu acest codru îi place — ci codrul liniştit, luminat de cele din urmă raze ale soarelui ori luminat de lună, un codru blînd, drăguţ, un codru dulce, unde scînteie lacuri, unde *murmură somnoroase izvoarele, unde cîntă filomele, ciripesc păsărele,* unde teiul, cu largi crengi, încărcat cu flori mirositoare, le scutură asupra dulcei dragoste bălaie a poetului. Cînd poetul face pe codru să vorbească, codrul se plînge de vînt şi de iarnă, care-i alungă cîntăreţii, codrului îi place doina, îi place ca pe cărări să treacă „femeile împlîndu-şi cofeiele". Codrul e melancolic, blînd, după cum melancolic şi blînd e poetul însuşi. Chiar cînd poetul se mînie, cînd blestemă chiar, tot ni se pare că-l vedem cu faţa

blîndă, dulce, tristă, cu atît mai tristă cu cît trebuie să blesteme cînd este mai puţin decît oricine făcut pentru a blestema. În *Venere şi madonă*, poetul învinuieşte, blestemă pe iubita sa, învinuirile ies din sufletul lui amărît, dar iată, sub lovitura lor, copila începe a plînge, şi atunci deodată blîndeţea poetului învinge toată amărăciunea, el plînge şi-i cade la picioare, cere iertare, nu mai crede ce-a zis :

Plîngi copilă ? — C-o privire umedă şi rugătoare
Poţi din nou zdrobi şi frînge apostat-inima mea ?
La picioare-ţi cad şi-ţi caut în ochi negri-adînci ca marea,
Şi sărut a tale mîne, şi-i-ntreb de poţi ierta.
Şterge-ţi ochii, nu mai plînge !... A fost crudă-nvinuirea,
A fost crudă şi nedreaptă, fără razem, fără fond.

*

Să trecem acuma la acele poezii ale lui Eminescu în care ni se descrie şi cîntă iubirea şi care umplu cea mai mare parte din volum.

Iubirea, simţire mai ales cîntată de poeţii mari şi de cei mici, a fost în timpul din urmă atacată cu mare vioiciune. Şi nu numai de critici, dar chiar şi de poeţi mari. Alfred de Musset, adresîndu-se către poeţi, le spune : „Ce ne pasă, poete, de plîngerile, de bucuriile, de extazurile, într-un cuvînt de toate peripeţiile dragostei tale ?“ Deşi nu sîntem deloc aplecaţi a ne face apărătorii şi cavalerii dragostei împotriva învinuirilor ce i se fac, credem însă de datoria noastră a limpezi chestiunea.

A fost o vreme cînd aproape unica simţire cîntată de poeţi era iubirea. Împotriva acestui exclusivism a trebuit să se înceapă lupta. Viaţa e aşa de întinsă, de felurită, patimile ce muncesc pe om aşa de variate, aşa de multe, interesele omenirii iarăşi aşa de însemnate încît era o absurditate a ridica pe piedestal numai o singură patimă şi a-i da privilegiul de a fi exprimată în forme poetice. Iubirea e una din patimile de căpetenie ale omului şi, ca atare, va ţine de bună seamă un loc foarte mare în literatură şi poezie, dar iubirea nu cuprinde toată viaţa, şi afară de acestea este iubire şi iubire. Afară de iubirea către o femeie, este iubirea către familie, iubirea către ţară şi, în sfîrşit, iubirea către omenire, iubirea idealului, sentimente şi simpatii întinse, care din ce în ce mai mult mişcă pe oameni, care tot mai mult stăpînesc viaţa afectivă a omenirii. Şi, bineînţeles, cu cît aceste sentimente vor creşte mai mult în viaţă, cu atît mai des vor da prilej de poezie. Acelaşi lucru trebuie să-l spunem despre exprimarea generalizărilor ştiinţifice sub forme poetice ; cu cît generalizările acestea vor pătrunde mai adînc în viaţă, cu cît ele vor atinge mai tare interesele omenirii, cu atîta vor merita a fi, şi, de bună seamă, chiar vor fi motive pentru poezie. Sîntem încredinţaţi de aceasta şi cu alt prilej o vom dovedi mai pe larg. Pîn-acuma sîntem deci de aceeaşi părere cu cei ce critică dragostea cînd e singura inspiraţie a poeziei. Şi, mai mult, sîntem de aceeaşi părere cu dînşii cînd spun că este mai preţioasă, mai cu seamă pentru omenire, poetizarea iubirii de ţară, de omenire, de înalte interese omeneşti decît vecinica poetizare a dragostei. Fără a străbate în fondul chestiunii, ne va fi uşor a vedea că aşa este, luînd în seamă că poeţi de cei dintîi sînt mai rari decît cei ce cîntă dragostea. Aici poate fi vorba, ca şi în economia politică, de preţul rarităţii. Noi am zis că un poet trebuie să simtă adînc şi să aibă talentul de a exprima această simţire. Sentimentul dragostei e foarte obişnuit, aproape nu-i om care să nu fi avut această simţire. Dar cîţi sînt cei care au adînci sentimente cetăţeneşti, care au un ideal mare pentru fericirea omenirii, care sînt întristaţi de relele sociale şi sînt gata la jertfe mari pentru o viaţă mai fericită şi mai morală în viitor ?... Sînt puţini oameni de aceştia, şi mai puţini încă sînt poeţii care să simtă şi să cînte asemenea lucruri ! Şi cu cît sînt mai rare aceste simţiri, cu atîta mai preţios e acel poet care le va simţi adînc şi le va exprima în formă poetică.

Pînă-acum ne înţelegem cu criticii dragostei, dar nu sîntem deloc de părerea lor cînd, trecînd peste orice margine, nu vor să primească de fel iubirea ca materie pentru poezie. Oricum, fac mare nedreptate sărmanei iubiri, care, ca sentiment mare, ca unul din sentimentele de căpetenie ale oamenilor, ca izvorul unora din cele mai înalte sentimente şi simpatii ale omenirii, va fi totdeauna

un motiv puternic pentru poezie, deşi nu singurul. Criticii cei mai neîmpăcaţi ai dragostei obiectează că ea a fost cîntată veacuri şi de atîţia poeţi încît cei de azi nu mai pot să spună ceva nou. Acest sentiment, oricît de mare ar fi, este după dînşii analizat şi răsanalizat în toate amănuntele, aşa că în privinţa aceasta n-a mai rămas nimica de spus. După Petrarca, Tasso, Ariosto ; după Hugo, Lamartine, Alfred de Musset, Byron şi sute de alţii cu talent mai mare ori mai mic, ce lucru nou ar mai putea să spună poeţii azi ? Nu vor fi decît plagiatori, mai mult ori mai puţin dibaci.

Această argumentare pare a fi foarte puternică, în realitate însă e slabă de tot şi foarte greşită în privinţa originalităţii în artă, şi mai ales în poezie. Să ne aducem iarăşi aminte că un poet atunci e cu adevărat poet şi numai atunci face lucrări poetice cînd simte adînc. Sentimentul unui om e însă lucru atît de complex şi atît de personal încît niciodată nu seamănă cu desăvîrşire la doi oameni deosebiţi, întocmai după cum aceştia niciodată nu se aseamănă cu desăvîrşire din punctul de vedere fiziologic. În adevăr, luaţi sutele de milioane de oameni de pe faţa pămîntului şi veţi găsi că toţi seamănă între dînşii : au nas, gură, mîini, picioare ; oamenii dintr-o rasă seamănă şi mai mult, oamenii dintr-o grupă etnică şi mai mică seamănă şi mai mult, şi, în sfîrşit, puteţi face grupe de oameni foarte asemănători : totuna de înalţi, bălai ori negricioşi, cam tot cu aceeaşi figură, dar niciodată nu veţi găsi doi oameni cu asemănare desăvîrşită, şi chiar de s-ar întîmpla, un caz, două, oricine le-ar privi ca fiind cu totul excepţionale. Tot aşa este şi în privinţa psihologică. Pot să se afle oameni foarte potriviţi la minte şi la simţire, asemănarea nu poate fi întreagă. Trăsăturile sufleteşti ale omului sînt atît de multe, combinaţiile între ele aşa de numeroase şi felurite încît natura nu produce niciodată inşi absolut la fel la minte şi la simţire. Bineînţeles că iubirea, dragostea, atingînd toată viaţa sufletească a omului, nu poate fi *în totul* deopotrivă chiar la oamenii care seamănă mai bine unul cu altul. Deci cînd un poet simte adînc dragostea şi o poate întrupa în forme desăvîrşite poetice, atunci el va fi original, pentru că niciodată alt poet n-a exprimat aceeaşi simţire, pentru că nici unul n-a avut-o întocmai. Bineînţeles, vorbim de poeţi ade-

văraţi, nu de mulţimea fără număr a copilandrilor care se simt chemaţi a o cînta pe „ea, iubita inimii lor“, şi, lipsindu-le talentul, plagiază expresiile şi simţirile altora. Cum nu poate să fie vorba de zugravii de firme cînd scriem despre pictorii-artişti, tot aşa nu poate să fie vorbă nici de aceşti înjghebători de rime şi de epitete furate cînd vorbim despre adevăraţii poeţi.

Analiza poeţilor de dragoste trebuie să o facem din două puncte de vedere. Întîi trebuie să analizăm adîncimea simţirii şi cît de mult a ştiut poetul să o exprime în creaţiile sale ; astfel se va arăta talentul poetului. Apoi trebuie să analizăm idealul iubirii, idealul ce are poetul despre femeie, cerinţele morale şi ideale ce caută poetul în dragoste şi la femeie.

Ştim că la aceste cuvinte ale noastre se vor găsi mulţi care ne vor întîmpina cu un zîmbet, dacă nu de dispreţ apoi de compătimire, pe buze : „Aha ! vor zice ei, încătuşarea artei prin cerinţele unei morale înguste, arta tendenţioasă, cîntarea emancipării femeii, egalitatea femeii cu bărbatul !... Ştim noi trebile acestea !...“ şi zîmbetul dispreţuitor li se va întinde pe obraz. La dreptul, nu putem osîndi pe aceşti admiratori ai artei în sine, ai artei pentru artă. Li s-a cîntat atît de mult despre arta impersonală, despre moralitatea artei în sine, aşa de mult s-au deprins a primi, fără critică, zisele aşa-numitelor autorităţi, ei au atîta groază de noutăţi şi de idei noi, care oarecum le strică liniştea, îi nevoieşte să mai gîndească, le turbură echilibrul împietrit al inteligenţei încît nu ne mirăm cîtuşi de puţin de zîmbetul lor dispreţuitor. Noi, cu toate acestea, vom îndrăzni să spunem cîteva cuvinte, şi cine ştie dacă numitul zîmbet nu va pieri de pe buzele cavalerilor esteticii pure.

Am arătat că un poet, un artist are marele dar de a pricinui lucrare psihică în noi şi că, exprimîndu-şi simţirile în forme poetice, el ne sugerează aceleaşi simţiri ; am asemănat pe poet, în această privinţă, cu un hipnotizator. Credem că prin aceasta am pus arta aşa de sus încît e peste putinţă a o pune mai sus. Am mărturisit că are o putere uriaşă şi am pus-o alături cu a celor ce hipnotizează ; dar oare n-are nici o însemnătate a şti ce anume va sugera hipnotizatorul ? Unul ne va sugera dorinţa de a face binele, de a fi morali ; altul dorinţa de a trăi în desfrînare. Oare nu trebuie să ne pese de

ideile și de caracterul hipnotizatorului? Nu e tot așa cu poeții? Sugerîndu-ne simțirile lor, nu e oare de cea mai mare însemnătate a ști însușirea morală a acestor simțiri? Și cam ce simțiri morale sînt în stare să ne sugereze unii poeți putem vedea din următorul exemplu. Un poet francez, și poet cu talent, d-l Chevé, într-o poezie dedicată femeilor scrie:

Femme, quel abruti, quel animal, quel âne
A voulu d'idéal nimber ton front étroit
Et détruire ton charme, en logeant sous ton crâne,
Au cerveau si léger, la science à l'oeil froid?
Je te veux ignorante, o femme, et te veux bête
Bête à manger de l'herbe, et ne comprenant rien,
N'ayant rien dans le coeur, n'ayant rien dans la tête,
Stupide comme un boeuf, soumise comme un chien.
. . . .
Que m'importe ton coeur? Que m'importe ton âme?
Je n'aime que ta forme, et ne veux que ta chair! *

Nu știm, zău, dacă se va găsi vreun om căruia să nu i se urce sîngele în față, care să nu se rușineze văzînd atare sentimente, vrednice de un neozeelandez. Poetul nu vrea femeia nici măcar curtezană, pentru că și curtezana poate avea cerințe omenești, o vrea *„bête à manger de l'herbe"*, *„Je veux ta chair!"* De aci și pînă la a tăia și mînca femeile bătrîne, cum fac unele triburi sălbatice, nu-i departe!

D-l Chevé e poet cu talent, dar putea fi și de geniu, și în asemenea caz ce înrîurire vătămătoare ar fi putut avea el, înzestrat fiind cu aceste simțiri și sugerîndu-le cititorilor! Credem că pe mulți acest exemplu îi va pune pe gînduri.

Să ne întoarcem la Eminescu. Cum am zis, mare parte din poeziile lui sînt de dragoste. În acestea se

* Femeie, ce prost, ce dobitoc ce măgar
A vroit fruntea-ți îngustă să încunune cu ideal
Și să-ți strice farmecul punîndu-ți sub tidvă,
Într-un creier așa ușor știința rece?
Femeie, te vreau să nu știi nimic, te vreau dobitoacă;
Așa de vită încît să paști iarbă, să nu-nțelegi nimic,
Să nu ai nimic în inimă, să n-ai nimic în cap,
Proastă ca un bou, supusă ca un cîne.
. . . .
Ce-mi pasă de inima ta? Ce-mi pasă de sufletul tău?
Nu-ți iubesc decît chipul, și-mi trebuie numai trupul tău!

vede simțire adîncă, admirabil exprimată. Bucuriile întîlnirii, toate durerile despărțirii, toate simțirile felurite pe care le trezește în noi o dragoste fără răspuns, toată gama acestor simțiri felurite răsună în poeziile lui Eminescu, și aceste sunete sînt dulci, melancolice, armonioase în gradul cel mai înalt. Imaginile iubirii sînt iarăși atît de plastice, atît de artistice și, poate mai presus de toate, deplin sincere: poetul simte, și simțirile le așterne pe hîrtie, fără a căuta să facă efect, fără a se îmbrăca în simțiri pe care nu le are. De aci atîrnă, pe de o parte, marea înrîurire ce are poetul asupra cititorilor, iar, pe de altă parte, de aici urmează lipsa părută de desfășurare logică a sentimentelor în poeziile lui, și chiar uneori în aceeași poezie. Poetul ba e trist, neîncrezător, plînge nestatornicia femeiască; ba se prinde, o crede pe femeie înger; ba o blestemă, ba cade în genunchi înaintea ei; cînd o cheamă în codrul des, unde ar putea să se iubească în voie, cînd se gîndește la mormînt, unde ar putea să doarmă vecinic strînși în brațe! Acea mare nelogică a simțirilor la oamenii îndrăgostiți, neconsecința care este în viața reală în poet, în inima lui, o aflăm și în poezii. Și ele ne farmecă așa de mult tocmai din pricină că exprimă simțiri adînci, sincere și adevărate.

În una din cele dintîi poezii ale sale, *Venere și madonă*, Eminescu blestemă pe iubirea sa, pe care o credea femeie ideală:

O, cum Rafael creat-a pe Madona dumnezeie,
Cu diadema-i de stele, cu surîsul blînd, vergin,
Eu făcut-am zeitate dintr-o palidă femeie,
Cu inima stearpă, rece, și cu suflet de venin!

Cînd copila, în fața acestei învinuiri începe a plînge, poetul se aruncă în genunchi strigînd:

Plîngi, copilă? — C-o privire umedă și rugătoare
Poți din nou zdrobi și frînge apostat-inima mea?
La picioare-ți cad și-ți caut în ochi negri-adînci ca marea,
Și sărut a tale mîne, și te-ntreb de poți ierta.
Șterge-ți ochii, nu mai plînge!...

D-l Maiorescu, în criticile sale a găsit această trecere grabnică de la blestem la „plîngi, copilă?" plină de efect (așa și este), deși cam prea calculată (părere

ce ne pare greşită). Trecerea e cît se poate de firească şi de reală. Într-un moment de indignare, un om care iubeşte îşi varsă focul împotriva iubitei sale, exagerînd grozav, fiind cu desăvîrşire nedrept, învinuind-o pe iubită că nu-i o zeitate cum a crezut-o el, exagerînd în ponegrire cum exagerase înainte în idealizare ; dar iat-o că începe să plîngă, el îşi vine în fire, simte nedreptatea şi se azvîrle la picioarele ei. E cît se poate de firesc şi de sincer simţit. Această poezie cuprinde ceea ce socotim noi ca una din cele mai mari însuşiri ale lui Eminescu, simţirea adîncă şi sinceră. De altmintrelea, ne unim cu d-l Maiorescu în privinţa celorlalte observaţii. Ca alt exemplu putem lua minunata poezie *Despărţire.* O tipărim aici întreagă :

Să cer un semn, iubito, spre-a nu te mai uita ?
Te-aş crede doar pe tine, dar nu mai eşti a ta ;
Nu floarea vestejită din părul tău bălai,
Căci singura mea rugă-i uitării să mă dai.

La ce simţirea crudă a stinsului noroc
Să nu se sting-asemeni, ci-n veci să stea pe loc ?
Tot alte unde-i sună aceluiaşi pîrău :
La ce statornicia părerilor de rău,
Cînd prin această lume să trecem ne e scris
Ca visul unei umbre şi umbra unui vis ?
La ce de-acu nainte tu grija mea s-o porţi ?
La ce să măsuri anii ce zboară peste morţi ?
Tot una-i dacă astăzi sau mîne o să mor,
Cînd voi să-mi piară urma în mintea tuturor,
Cînd voi să uiţi norocul visat de amîndoi,
Trezindu-te, iubito, cu anii înapoi,
Să fie neagră umbra în care-oi fi pierit,
Ca şi cînd niciodată noi nu ne-am fi găsit,
Ca şi cînd anii mîndri de dor ar fi deşerţi —
Că te-am iubit atîta putea-vei tu să ierţi ?
Cu faţa spre părete mă lasă prin străini,
Se-ngheţe sub pleoape a ochilor lumini,
Şi cînd se va întoarce pămîntul în pămînt,
Au cine o să ştie de unde-s, cine sînt ?
Cîntări tînguitoare prin zidurile reci,
Cerşi-vor pentru mine repaosul de veci ;
Ci eu aş vrea ca unul, venind de mine-aproape,
Să-mi spuie al tău nume pe-nchisele-mi pleoape,
Apoi — de vor — m-arunce în margine de drum...
Tot îmi va fi mai bine ca-n ceasul de acum.
Din zare depărtată răsar-un stol de corbi,
Să-ntunece tot cerul pe ochii mei cei orbi,
Răsar-o vijelie din margini de pămînt,
Dînd pulberea-mi ţărînii şi inima-mi la vînt...

Ci tu rămîi în floare ca luna lui april,
Cu ochii mari şi umezi, cu zîmbet de copil,
Din cît eşti de copilă să-ntinereşti mereu,
Să nu mă ştii pe mine, cum nu m-oi şti nici eu.

Ce admirabilă exprimare a unui şir întreg de patimi, şi cît de nelogică poate să pară această poezie pentru cei care n-o vor adînci mai mult ! Poetul se desparte de iubita lui şi n-are decît o rugă ; să-l uite. Foarte bine, dar atunci de ce-i aduce aminte de anii trecuţi, de ce-i vorbeşte de moartea sa şi de altele ? Şi cu toate acestea cît e de firesc ! Un poet iubeşte o fată, o iubeşte mult, dar din nefericire trebuie să se despartă de ea.

Das ist eine alte Geschichte,
Doch immer bleibt sie noch neu *.

Ce simţiri felurite, adînci, dureroase vor chinui inima omului ! Să o roage să rămînă e peste putinţă, mîndria-i se împotriveşte. Şi de la început înamoratul se arată mîndru şi mărinimos :

...singura mea rugă-i uitării să mă dai.

Zice poetul şi stăruie să o convingă, ori mai bine să se convingă pe sineşi, spre a-şi alina durerea, că orice altă hotărîre ar fi absurdă. În adevăr : „La ce simţirea crudă a stinsului noroc ?... La ce statornicia părerilor de rău ?“ şi mai ales poetul are un argument din filozofia pesimistă :

La ce statornicia părerilor de rău,
Cînd prin această lume să trecem ne e scris
Ca visul unei umbre şi umbra unui vis ?

Argumentele sînt logice, de neînvins. Dar una zice logica, mintea rece, şi alta strigă pasiunea, patima nebună. Raţiunea zice : „Du-te“ şi patima strigă : „Oh, rămîi !“ Raţiunea omenească zice : „La ce statornicia părerilor de rău ?“, patima rupe inima prin durere şi părere de rău. Raţiunea zice : „La ce aducerea aminte de iubirea trecută, de *stinsul noroc ?*“ ; iar patima amin-

* Este o poveste veche,
Dar rămîne pururea nouă (Heine).

tește iubirea trecută, parcă îi place a deschide o rană neînchisă bine; rațiunea și simțirea omenească zic: „Dacă suferi tu, lasă cel puțin să nu sufere ea“; iar patima, blestemata patimă, strigă: „Nu, dacă sufăr eu, să sufere și ea, să se muncească, să plîngă cu hohot, să strige de durere, astfel îmi va fi mai ușor mie“. Și această luptă năuntrică, și această ciocnire tragică a feluritelor sentimente, patimi, raționamente se oglindește minunat în poezia citată. Poetul începe prin argumentare logică, rațională: că iubita lui trebuie să-l uite, că e de prisos vreo părere de rău. Pe nesimțite însă începe să vorbească de „stinsul noroc“, de anii trecuți, amintire care trebuie să le rupă inima la amîndoi și care se potrivește atît de puțin cu versurile de la început. Mai departe începe a descrie un tablou groaznic, singurătatea și moartea lui, un tablou menit a sfîșia inima iubitei și, ca o culme a cruzimii, poetul, după ce face tabloul nefericirii lui, un tablou care ar putea să înghețe sîngele în vinele femeii, parcă pentru a mări contrastul, zice:

Ci tu rămîi în floare ca luna lui april,
Cu ochii mari și umezi, cu zîmbet de copil.

Punînd aceste două imagini alături, poetul, fără poate a pricepe, zice: „Vezi, eu voi fi singur nefericit, singur voi muri, nu va fi cine să-mi închidă pleoapele, ca pe un mort mă vor arunca la marginea drumului, și tu vei fi în floare ca luna lui april, vei zîmbi ca un copil“. Ce amărăciune, ce grozavă imputare și care se potrivește, de bună seamă, foarte puțin cu filozofia din versurile dinainte. Sînt toate acestea patimi bune? Sînt rele? Firește că ideale nu-s, dar sînt omenești, reale ca însăși viața și admirabil exprimate, desăvîrșit exprimate în poezia *Despărțire*.

Dragostei [îi] sînt consacrate cele mai simțite și cele mai talentate din poeziile mult talentatului nostru poet. Dacă am voi să cităm, ar trebui să le tipărim mai pe toate. Ca mai bune între bune, putem numi unele pline de melancolie și jale ca: *De cîte ori, iubito*, sonetul *Afară-i toamnă, frunza-împrăștiată, S-a dus amorul, Departe sînt de tine* și mai ales *O, mamă, dulce mamă*; altele admirabile prin grație și culori vii, cum sînt *Dorința, Atît de fragedă, Din valurile vremei, Povestea codrului.*

Puternice și multe sînt sentimentele și patimile poetului, care:

Bat la porțile gîndirei
Toate cer intrare-n lume,
Cer veșmintele vorbirei.

Și, din cauza acestei înghesuieli, poetul cîteodată n-are vreme să se îngrijească de formă, să caute ca versul să fie curgător. Versurile lui Eminescu, în adevăr, cîteodată sînt greoaie, alteori forma lasă de dorit, se vede multă muncă, dar, cum am zis, pricina e mai ales mulțimea și puterea sentimentelor care îi frămîntă sufletul și care cu toatele „cer veșmintele vorbirei“. Versuri curgătoare la asemenea împrejurări sînt peste putință, și dealtfel, nici nu s-ar mai potrivi cu starea-i sufletească, ar suna cam fals. În versurile curgătoare poate fi exprimată o stare sufletească senină, liniștită, dar nu-s la locul lor cînd:

...inima-ți frămîntă
Doruri vii și patimi multe *

Firește însă că ar fi trebuit să se păzească de greșelile de limbă care adesea, mai ales în poeziile cele dintîi ale lui Eminescu, lovesc neplăcut urechea. Dar în unele toate însușirile unui mare poet se întrunesc și din pana lui Eminescu ies capodopere: versul muzical, rima armonioasă, imagini bogate, ades exprimate prin două-trei cuvinte, muzicalitatea limbii, potrivirea desăvîrșită a imaginilor cu simțirea și o economie perfectă în privința spațiului.

Cîteodată versurile cuprind dorințe adînci și chemări tînguioase, rugătoare, care au o adevărată putere atrăgătoare, hipnotică; așa sînt sfîrșiturile de la aceste două sonete admirabile:

Nu vezi că gura-mi arsă e de sete
Și-n ochii mei se vede-n friguri chinu-mi,
Copila mea cu lungi și blonde plete?

* [Criticilor mei.]

Cu o suflare răcorești suspinu-mi,
C-un zîmbet faci gîndirea-mi să se-mbete.
Fă un sfîrșit durerii... vin' la sînu-mi *.

Și-n al doilea sonet :

Cobori încet... aproape, mai aproape,
Te pleacă iar zîmbind peste-a mea față,
A ta iubire c-un suspin arat-o,

Cu geana ta m-atinge pe pleoape,
Să simt fiorii strîngerii în brațe —
Pe veci pierduto, vecinic adorato ! **

Acestea sînt din cele mai geniale sonete care există în vreo literatură europeană.

Sentimentului dragostei și analizei lui îi sînt consacrate două poeme admirabile — *Luceafărul* și *Călin.*

În *Călin* e zugrăvită, sub forma foarte străvezie de poveste, o întîmplare din viața de toate zilele, o întîmplare banală. Un tînăr iubește o fată, și ea îl iubește pe dînsul și i se dă ; pe urmă tînărul pleacă, lasă pe iubita lui. Ea se usucă de dorul lui, naște un copil, e izgonită de părinți, în sfîrșit își întîlnește iubitul, care se întoarnă de pe unde fusese și o ia de nevastă. Nu se poate o istorie mai banală, dar tocmai atunci se arată talentul unui artist mare, cînd are a face cu asemenea teme, și Eminescu s-a arătat mare artist. Poetul se pierde lîngă tabloul fetei adormite, lîngă creația sa și are și de ce. Tabloul e admirabil, demn de penelul unui mare artist din epoca Renașterii :

După pînza de păianjen doarme fata de-mpărat ;
Înecată de lumină e întinsă în crivat.
Al ei chip se zugrăvește plin și alb ; cu ochiu-l măsuri
Prin ușoara-nvinețire a subțirilor mătăsuri ;
Ici și colo a ei haină s-a desprins din sponci s-arată
Trupul alb în goliciunea-i, curăția ei de fată.
Răsfiratul păr de aur peste perini se-mprăștie,
Tîmpla bate liniștită ca o umbră viorie
Și sprincenele arcate fruntea albă i-o încheie,
Ce o singură trăsură măestrit le încondeie ;
Sub pleoapele închise globii ochilor se bat.
Brațul ei atîrnă leneș peste marginea de pat ;
De a vîrstei ei căldură fragil sînului se coc.
A ei gură-i desclestată de-a suflare-a sale foc.

* [Iubind în taină.]
** [Sonete.]

Ea zîmbind își mișcă dulce a ei buze mici, subțiri :
Iar pe patu-i și la capu-i presurați-s trandafiri.

În descrierea fetei care se uită în oglindă și e uimită de frumusețea sa, în cuvintele ce-și spune sieși, în cele prin care oprește pe Călin lîngă sine, peste tot se simte gingășie și delicatețe de sentiment și nu știu ce ironie blîndă. Fata oprește pe zburătorul Călin cu următoarele cuvinte :

O, tu umbră pieritoare, cu adîncii, triștii ochi,
Dulci-s ochii umbrei tale — nu le fie de deochi.

Acest „nu le fie de deochi" e pe atît de caracteristic, pe cît de neașteptat. Toată iubirea gingașă, dar copilărească a fetei, cît și dulcea ironie a poetului însuși sînt zugrăvite prin aceste cuvinte. În descrierea nunții fetei cu Călin, se vede iarăși marea iubire a poetului pentru natură.

Trei pagini, mai toate, sînt pline cu o genială descriere a pădurii și a viețuitoarelor ce o locuiesc ; iar la sfîrșit pune chiar pe marele norod al fluturilor, albinelor, greierilor, bondarilor să pornească și ei nunta, alături cu nunta împărătească.

Poate unii ar fi vroit să vadă aici un simbol prin care poetul a căutat să arate nimicnicia vieții și bucuriilor omenești, punînd alături nunta omenească și nunta insectelor și dovedind pentru amîndouă același interes. Nouă nu ni se pare deloc astfel. Mai curînd vedem aici o simpatie mare, largă, ce se revarsă din inima plină a poetului deopotrivă asupra oamenilor ca și asupra naturii întregi.

Iată și cuprinsul *Luceafărului :* o fată de împărat se îndrăgostește de luceafărul din cer. În Luceafăr poetul a vrut să simbolizeze iubirea platonică ori acele dorințe neînțelese, acele emoțiuni care cuprind pe toți oamenii la o vîrstă hotărîtă, cînd brațele singure se deschid pentru îmbrățișare ; aceste năzuințe, naturale și totodată ideale, le-a simbolizat poetul în iubirea pentru Luceafăr. Această simbolizare, această concepție ne pare cît se poate de fericită : ea a lăsat pe poet să fie cît se poate de real și, totodată, să se poată feri de pornografiile care de la o vreme încoace bîntuie literatura franceză și

despre care putem zice din toată inima, vorbind de literatura noastră : „Treacă de la ea paharul acesta !"
Fata în somn cheamă pe Luceafăr :

— O, dulce-al nopţei mele domn,
De ce nu vii tu ? Vină !

Cobori în jos, luceafăr blînd,
Alunecînd pe-o rază,
Pătrunde-n casă şi în gînd
Şi viaţa-mi luminează !

Luceafărul o ascultă, vine la ea prefăcut în tînăr, dar atunci fata simte că nu Luceafărul, ci alte dorinţe o frămîntă, dorinţe vii ; ea îi răspunde prin următoarele versuri admirabile, pe care le-am mai citat o dată ; îi zice :

Străin la vorbă şi la port,
Luceşti fără de viaţă,
Căci eu sunt vie, tu eşti mort,
Şi ochiul tău mă-ngheaţă,

. . . .

Dar dacă vrei cu crezămînt
Să te-ndrăgesc pe tine,
Tu te coboară pe pămînt,
Fii muritor ca mine.

Luceafărul pleacă la creatorul lumii să-i ceară ca să-l facă muritor ; aici se găsesc versuri mărețe, cum sînt următoarele :

Reia-mi al nemuririi nimb
Şi focul din privire,
Şi pentru toate dă-mi în schimb
O oră de iubire...

Din haos, Doamne,-am apărut,
Şi m-aş întoarce-n haos...
Şi din repaos m-am născut
Mi-e sete de repaos.

Creatorul respinge ruga Luceafărului şi-l trimite îndărăt, ca să vază ce-l aşteaptă.
În vremea însă pe cînd Luceafărul cerea creatorului să-l facă muritor, un paj, copil din casa împăratului, se îndrăgosteşte de fată şi ea de dînsul.

Descrierea acestei iubiri fireşti, contrastînd cu iubirea platonică ideală, e plină de graţie, de lumină, şi iarăşi poetul a ştiut să nu fie nici banal, nici pornograf. Luceafărul, întorcîndu-se, vede următorul tablou :

Sub şirul lung de mîndri tei
Şedeau doi tineri singuri :

— O, lasă-mi capul meu pe sîn,
Iubito, să se culce
Sub raza ochiului senin,
Şi negrăit de dulce ;

. . . .

Şi de asupra mea rămîi,
Durerea mea de-o curmă,
Căci eşti iubirea mea de-ntîi
Şi visul meu din urmă.

Hyperion vedea de sus
Uimirea-n a lor faţă ;
Abia un braţ pe gît i-a pus
Şi ea l-a prins în braţe.

. . . .

Ea, îmbătată de amor,
Ridică ochii. Vede
Luceafărul. Şi-ncetişor
Dorinţele-i încrede :

— Cobori în jos, luceafăr blînd,
Alunecînd pe-o rază,
Pătrunde-n codru şi în gînd,
Norocu-mi luminează !

Se înţelege că Luceafărul nu s-a mai coborît în jos şi, plin de mîndrie, zice :

— Ce-ţi pasă ţie, chip de lut,
Dac-oi fi eu, sau altul ?
Trăind în cercul vostru strîmt.
Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor şi rece.

Se vede că simpatiile poetului sînt pentru Luceafăr, şi poate între Luceafăr şi poet este şi ceva comun. Nouă însă, simpli muritori, ne pare că în acest răspuns, afară de mîndrie, este şi multă amărăciune şi invidie ; Luceafărul, desigur, ar fi vrut să fie în locul lui Cătălin, în mîndria lui ne pare că este ceva de al vulpei care, ne-

putînd ajunge la struguri, se mîngîie cu ideea că-s acri, necopţi, stricaţi.

În orice caz, răspunsul este cu totul omenesc, cu desăvîrşire real, ca şi toată poema ; pe un fond fantastic, în imagini admirabile, poetul a ţesut cele mai adevărate sentimente omeneşti.

În două articole deosebite, d-l Maiorescu şi talentatul nostru poet Vlahuţă citează ultima strofă din *Luceafărul,* dîndu-i însă alt înţeles [20]. După domniile-lor, această strofă arată mîndria poetului şi nepăsarea-i pentru ale lumii, şi au dreptate de netăgăduit.

Oricît de modest va fi fost Eminescu, dar cînd iubirea pentru femeie ori gelozia îl făcea să se compare cu alţii nu putea să nu-şi simtă superioritatea şi să nu dispreţuiască nimicurile vieţii. Deci au dreptate, dar am şi eu dreptate.

Un sentiment omenesc nu e niciodată unilateral, ci complex şi multilateral şi cînd e bine exprimat, atunci găsim aceeaşi multilateralitate. În adevăr, prin această strofă se exprimă mai multe sentimente ; altmintrelea poema toată ar fi nelogică. Cum ? Luceafărul pleacă la creatorul lumii şi, nebun de iubire, îi cere să-i ia nimbul nemuririi, zeitatea lui, tot, numai să-i dea în schimb o oră de iubire şi cînd, întorcîndu-se, va afla iubirea lui luată de altul nu cumva va simţi numai mîndrie ? Aici este în parte tot acelaşi sentiment ca şi în *Satira a IV-a,* numai că acolo e mult mai puternic. Acolo, cînd poetul-luceafăr vede pe fată, de împărat ori nu, n-are a face, înconjurată de un roi de pierde-vară de felul lui Cătălin, pe Luceafărul nostru îl apucă o desperare care se manifestă într-un şir de strigări sublime de durere. Aici însă sentimentul e mai liniştit, dar e tot de acelaşi fel, e deosebit numai în grad, sînt două variante ale „aceluiaşi cîntec vechi“.

Astfel e poetul, ca artist.

Să vedem acum idealul lui despre femeie, idealul ce-şi face despre iubire. Aici, cu cea mai mare părere de rău, trebuie să spunem tot ceea ce am zis despre tendinţele sociale ale poetului ; înălţimea morală şi ideală a tendinţelor lui e mai prejos decît înălţimea artistică.

Idealul social, idealul femeii, idealul iubirii este nehotărît, neguros şi, oricum, stă mai prejos de înălţimea artistică a poetului. Poetul se indignează, se răscoală

straşnic împotriva corupţiei femeii, împotriva iubirii prefăcută în marfă, şi în privinţa aceasta nu putem decît să arătăm poetului cele mai mari simpatii, dar revolta aceasta, ca şi revolta lui în general, împotriva ticăloşiilor vieţii de azi e negativă.

Care este însă idealul lui despre femeie, idealul despre dragoste ? O Venere cu braţe reci, cu părul lung bălai, cu forme perfecte, şi această Venere trebuie să fie blîndă, pururi fecioară ca Madona, ca un înger, şi să iubească pe poet.

Ea trebuie să fie un înger, o zeitate ; dar care-s anume însuşirile care o prefac în înger ? Poetul singur nu ştie şi de aceea acest ideal de „iubită“ e o fantasmă după care în zadar aleargă, în zadar vrea să o cuprindă „din valurile vremii“ ; la cea dintîi atingere, năluca piere, se preface în fum şi poetul plînge, suferă sincer.

Şi, în adevăr, ce stare poate fi mai tragică decît a alerga după ceva care îţi pare scump, din care ţi-ai făcut un interes vital, şi acest ceva, ca o umbră, să fugă de tine, să se evaporeze cînd vrei să-l apuci ? Poetul înţelege că femeia pe care o iubeşte este o plăsmuire a imaginaţiei sale, pe care niciodată nu o va afla.

Iată cuvintele-i amare şi pline de dor nebun :

Te duci, ş-am înţeles prea bine
Să nu mă ţin de pasul tău,
Pierdută vecinic pentru mine,
Mireasa sufletului meu !

Că te-am văzut e a mea vină
Şi vecinic n-o să mi-o mai iert,
Spăşi-voi visul de lumină
Tinzîndu-mi dreapta în deşert.

Şi-o să-mi răsai ca o icoană
A pururi verginei Marii,
Pe fruntea ta purtînd coroană —
*Unde te duci ? Cînd o să vii ? **

Ori iată versurile din urmă din *Valurile vremii :*

Dar, vai, un chip aievea nu eşti, astfel de treci,
Şi umbra ta se pierde în negurile reci,
De mă găsesc iar singur cu braţele în jos
In trista amintire a visului frumos...

---

* [Atît de fragedă.]

Zadarnic după umbra ta dulce le întind :
Din valurile vremei nu pot să te coprind.

Iubita poetului e o fantasmă. Şi care e idealul lui despre dragoste, idealul vieţii ce ar vrea să petreacă împreună cu iubita ?

Acest ideal, drept vorbind, e tot aşa de fantastic şi de nenatural ca şi iubita. Iată dorinţa poetului, exprimată într-o poezie care poartă chiar numele de *Dorinţa*.

Vino-n codru la izvorul
Care tremură pe prund,
Unde prispa cea de brazde
Crengi plecate o ascund.

Şi în braţele-mi întinse
Să alergi, pe piept să-mi cazi,
Să-ţi desprind din creştet vălul,
Să-l ridic de pe obraz.

Pe genunchii mei şedea-vei,
Vom fi singuri, singurei,
Iar în păr, înfiorate
O să-ţi cadă flori de tei.

Fruntea albă-n părul galben
Pe-al meu braţ încet s-o culci,
Lăsînd pradă gurei mele
Ale tale buze dulci...

Vom visa un vis ferice,
Îngîna-ne-vor c-un cînt
Singuratece izvoare,
Blînda batere de vînt :

Adormind de armonia
Codrului bătut de gînduri,
Flori de tei deasupra noastră
Or să cadă rînduri-rînduri.

Aiurea poetul zice :

Hai şi noi la craiul, dragă
Şi să fim din nou copii,
Că norocul şi puterea
*Să ne pară jucării *.*

Sărutări, îmbrăţişări sub flori de tei, un loc singuratic, mîngîierile iubirii, iată tot idealul poetului în

* [Povestea codrului.]

această privinţă. Noi nu pricepem austeritatea sectantă, ştim că dragostea, mîngîierile iubirii sînt din cele mai puternice simţiri omeneşti ; dar, fiindcă vorbim de dragoste ca de un sentiment omenesc, trebuie ca dînsa să cuprindă elemente curat omeneşti, care o deosebesc de un sentiment analog ce-l întîlnim la o turturea sau la altă pasăre. Care sînt dar acele sentimente ideale, înalte, sentimente morale omeneşti ce introduce poetul în iubire ? Sărutări, îmbrăţişări în împrejurările cele mai poetice şi artistice, iată tot idealul lui Eminescu ! Şi aici se concentrează viaţa întreagă ! Lucrul este nefiresc. E nefiresc pentru că exprimările iubirii nu pot dura decît puţină vreme din viaţa omului, şi a dori să dureze toată viaţa e o copilărie. Un om care ar pune atare cereri vieţii va fi zdrobit. Pe de altă parte, în ce se preface femeia, ce rol are ea în asemenea concepţie de iubire ? O păpuşă frumoasă ca un înger, cu părul lung bălai, care nu ştie decît să sărute şi să îmbrăţişeze, să se primble pe lac la lumina lunii ori să alerge în pădure ca un copil, într-un cuvînt o păpuşă frumoasă ca formă, menită să aţîţe nervii poetului ; iată adevăratul caracter al acestei zeităţi ce ni se arată în creaţiile lui Eminescu. Dar, fiindcă îngerul-păpuşă, tocmai din pricina însuşirii sale de păpuşă, e menit a schimba pe cei cu care aleargă prin pădure „ca un copil" ; pe de altă parte, o viaţă îndelungată numai în sărutări şi îmbrăţişări fiind peste putinţă, poetul suferă de această închipuire nerealizabilă şi simte nelămurit cît de nefireşti sînt cererile sale, cît de fantastice. El zice iubitei sale :

Prea mult un înger mi-ai părut
Şi prea puţin femeie,
Ca fericirea ce-am avut
*Să fi putut să steie *.*

Ce anume înţelege el prin înger, ştim ; poetul, negreşit, simţea că ar fi trebuit să ceară de la iubire altceva decît cele ce vedea împrejur ; el protestează contra iubirii luată ca un instinct

Ce le-abate şi la paseri de vreo două ori pe an.

* [S-a dus amorul.]

Dar prin ce se deosebeşte concepţia poetului de a celorlalţi ? A lui este mai poetică, a lor mai prozaică, iată tot. Citām încă o pagină din *Satira a IV-a*, pagină admirabilă, poate cea mai bună din cîte a scris el :

Ce ? Cînd luna se strecoară printre nouri, prin pustii,
Tu cu lumea ta de gînduri după ce să te aţii ?
Să aluneci pe poleiul de pe uliţele ninse,
Să priveşti prin lucii geamuri în luminile aprinse
Şi s-o vezi înconjurată de un roi de pierde-vară,
Cum zîmbeşte tuturora cu gîndirea ei uşoară ?
S-auzi zornetul de pinteni şi foşnirile de rochii,
Pe cînd ei sucesc mustaţa, iară ele fac cu ochii ?
Cînd încheie c-o privire amoroasele-nţelegeri,
Cu ridicula-ţi simţire tu la poarta ei să degeri ?
Pătimaş şi îndărătnic s-o iubeşti ca un copil
Cînd ea-i rece şi cu toane ca şi luna lui april ?
Incleştînd a tale braţe toată mintea să ţi-o pierzi,
De la creştet la picioare s-o admiri şi s-o dezmierzi
Ca pe-o marmură de Paros sau o pînză de Correggio,
Cînd ea-i rece şi cochetă ? Eşti ridicul, înţelege-o...

Da... visam dinioară pe acea ce m-ar iubi,
Cînd aş sta pierdut pe gînduri, peste umăr mi-ar privi,
Aş simţi-o că-i aproape şi ar şti c-o înţeleg...
Din sărmana noastră viaţă, am dura roman întreg...
N-o mai caut... Ce să caut ? E acelaşi cîntec vechi,
Setea liniştei eterne care-mi sună în urechi ;
Dar organele-s sfărmate şi-n strigări iregulare
Vechiul cîntec mai străbate cum în nopţi izvorul sare.
P-ici, pe colo mai străbate cîte-o rază mai curată
Dintr-un Carmen Saeculare *ce-i visai şi eu odată.*
Dar tot şuieră şi strigă, scapără şi rupt răsună,
Se împinge tumultuoase şi sălbatece pe strună,
Şi în gîndu-mi trece vîntul, capul arde pustiit,
Aspru, rece sună cîntul cel etern neisprăvit...
Unde-s şirurile clare din viaţa-mi să le spun ?
Ah ! organele-s sfărmate şi maestrul e nebun ?

Admirabil ! Măreţ ! Toate sentimentele căşunate de o iubire respinsă, nesocotită, de o iubire de sine rănită dureros ; invidia amară, amestecată cu ură şi dispreţ pentru cei preferaţi ; gelozia care-l roade cu dintele ei otrăvit, indignarea împotriva celei care i-a înşelat toată nădejdea, dorinţa de a se mîngîia, ponegrind pe cea care-i nesocoteşte durerea adîncă, deznădăjduită, nebună, nemîngîiată, durerea crescută prin icoana unui trai ideal, desperarea ce umple o viaţă nimicită — toate aceste sentimente se împing tumultuos în inima şi capul poetului, şi inima lui răsună cu durere, îi arde capul şi pe

noi ne face să simţim şi să suferim împreună. Nimica deopotrivă cu această pagină n-a fost scris pînă acuma în limba românească. Dacă voim însă să căutăm în această pagină idealul poetului despre femeie şi iubire, vom mărturisi că idealul e departe de a fi la înălţimea artistică a poetului. El e adînc revoltat, indignat de roiul de pierde-vară, care nu ştiu alta decît a bate din pinteni şi a-şi răsuci mustaţa ; de femeile uşoare, care nu ştiu decît a face cu ochiul, a cocheta, a încheia amoroasele înţelegeri ; poetul e indignat de toată deşertăciunea şi corupţia iubirii în lumea aşa-zisă bună, de bonton. Dar, în schimb, care este iubirea lui. pe care o pune în contrast cu iubirea celorlalţi ? El admiră pe iubita-i : „Ca pe-o marmură pe Paros sau o pînză de Correggio".

Forme frumoase, atîta tot. *„Je ne veux que ta chair"* pare a zice „roiul de pierde-vară", răsucindu-şi mustaţa ; *„Je n'aime que ta forme"* pare a răspunde poetul, împreună cu Chevé. Şi poetului încă i se pare că înalţă astfel grozav de sus pe femeie, reducînd-o la rolul de „marmură de Paros" ori de „pînză de Corregio", la rolul de lucru de artă !

Poetul parcă nici nu simte ce sîngeroasă ocară pentru femeie se află în aceste cuvinte. Şi poetul n-a înţeles că, dacă femeia e cochetă şi uşoară, apoi vina este că se potriveşte prea mult idealului ce şi-a creat el însuşi, ideal numai de sărutări şi îmbrăţişări, ba prin codri, ba pe mare. O femeie ai cărei creieri sunt munciţi de gînduri multe şi vii, al cărei cap e frămîntat de problemele întinse şi grele ale vieţii omeneşti, a cărei inimă bate cu durere pentru durerile lumii, care ştie să se aprindă pentru idealurile înalte ale vieţii omeneşti, care ştie şi să iubească lucrurile vrednice de iubire, şi să le urască pe cele cărora li se cuvine dispreţul ; o femeie tovarăşă, pe viaţă şi pe moarte, a bărbatului ; o femeie care ştie să ţină sus, împreună cu dînsul, steagul, pe care-s scrise cele mai înalte cerinţe ale viitorului omenirii, care va şti să înalţe acest steag şi să-l poarte singură la nevoie, care va şti să sugereze în copii cele mai înalte virtuţi cetăţeneşti ; o femeie care să ştie a munci şi a se lupta, a da piept cu nenorocirile vieţii ; o femeie care ştie să trăiască, dar ştie şi să moară, femeia-erou, într-un cuvînt o astfel de femeie nici prin gînd nu i-a trecut lui Eminescu !

Pe această femeie eroică, ideală, o vor cînta poeţii viitorului.

Acuma, cîteva vorbe încă în privinţa înrîuririi literaturii germane asupra lui Eminescu — şi mai ales a lui Lenau, despre care acum în urmă am auzit vorbindu-se mai mult. Că literatura germană a trebuit să aibă mare influenţă asupra lui Eminescu, adept al filozofiei germane, nu mai încape îndoială. Şi, chiar dacă n-am cunoaşte schiţa biografică a lui Caragiale, am putea spune cu siguranţă că spiritul adînc idealist şi larg umanitar al lui Schiller trebuia să-l îmbete. Dar Eminescu e prea personal, e o individualitate prea puternică, de aceea tot ce a primit din afară a prelucrat cu desăvîrşire şi, manifestîndu-se în formă poetică, se manifesta ca o creaţiune proprie, eminesciană. Dintre toţi poeţii simţim cîteodată influenţa lui Heine, mai ales în *Călin;* cîteodată, în loc de a unui poet german, se simte influenţa ori mai bine înrudirea cu Alfred de Musset, poet francez. În orice caz, ar fi foarte greu de hotărît care poet a avut mai mare înrîurire asupra lui ; dar lucru sigur este că Lenau n-a avut nici una — e sigur că geniul lui Lenau e cu totul deosebit de al lui Eminescu

Am zis că fondul prim al caracterului lui Eminescu e idealismul şi naturalismul antic păgîn şi că pe acest fond s-a altoit pesimismul german. La Lenau însă, chiar fondul prim e sumbru, dureros, sectant-creştin, mistic. Din poema lui, *Savonarola,* alăturea cu vederi înalte, iese un suflu de intoleranţă, de sectantism, de renunţare creştinească. Geniala sa poemă, *Albigenser,* e plină de vederi înalte, de sentimente mari şi nobile. Are însă un fond groaznic de sumbru şi de dureros, foarte potrivit pentru descrierea sălbăticiilor ce au însoţit distrugerea albigenţilor, dar deloc asemănător cu geniul lui Eminescu. Să ne aducem numai aminte de capitolul *Der Rosenkranz* — cununa de trandafiri —, unde contele Simon trimite ereticului conte de Foix o coroană grozavă, alcătuită dintr-o sută de eretici legaţi împreună şi cărora călăii le-au scos amîndoi ochii. Pentru a caracteriza pe Lenau în privinţa cîntării iubirii pentru femeie, credem că ajunge să spunem că din poema *Faust,* scrisă de el, a scos pe Margareta : Faust al lui Lenau n-are Margaretă ! Cît despre zugrăvirea naturii va ajunge să citām o poezie foarte caracteristică, *Hypochonder's Mondlied* * plină de blesteme, ca următoarele, împotriva lunii :

Lasst ihr den Mond in's Brautbett scheinen,
Ist euer künftig Kind bedroht,
Denn viele Stunden wird es weinen
Und wünschen wird es sich den Tod.
Und bei Banditen, geht die Kunde,
Ein Dolch gewetzt in Mondenschein
Sticht eine ewig stumme Wunde,
Trifft mittendurch in's Herz hinein **

Cred că e de prisos să mai stăruim asupra deosebirii dintre geniul lui Lenau şi al lui Eminescu ; caracterul prim şi intim al poeziei lui Eminescu e naturalismul, un naturalism ca acela care s-a manifestat în Grecia antică ; pe cînd caracterul prim şi intim al poeziei lui Lenau e spiritualismul, romantismul, aşa cum s-a manifestat în poezia din vîrsta de mijloc. Mai mare deosebire cred că nu se poate. Gazetele germane care, vestind moartea lui Eminescu, l-au caracterizat ca „Lenau al ţării româneşti“ au înşelat opinia publică literară germană ori ele singure au fost înşelate. Ceea ce face pe mulţi a numi pe Eminescu Lenau al României e trista lor viaţă asemănătoare ori, mai bine, acelaşi sfîrşit tragic al amîndurora. Într-o zi, doctorul, director al casei de nebuni din Viena, unde era închis poetul Nikolaus Niembsch *** Lenau, a auzit un plîns amar venind din celula lui şi, intrînd acolo iute, află pe poet plîngînd amar şi repetînd mereu : *„Der arme Niembsch is sehrunglücklich“* ****. De cîte ori n-o fi repetat şi nefericitul nostru poet, în casa din strada Plantelor, aceeaşi frază : „Bietul Eminescu, e tare nenorocit“. Sfîrşitul tragic, asemănător la amîndoi poeţii, a făcut pe unii să creadă că şi operele lor sînt asemenea.

---

* [Cîntecul de lună al unui ipohondru.]

** Dacă lăsaţi luna să lumineze în patul de nuntă,
Viitorul vostru copil e ameninţat,
Căci va plînge multe ceasuri
Şi moartea îşi va dori.
Şi la hoţi merge vestea —
Un pumnal ascuţit la lumina lunii
Face o rană mută pe veci,
Nimereşte drept în inimă.

*** Niembsch e adevăratul nume de familie al lui Lenau.

**** „Bietul Niembsch e foarte nenorocit“.

D-L BROCINER CA DESCRIITOR AL VIEȚII ȚĂRĂNEȘTI[21]

Sanda este titlul unei nuvele, tipărită nu de mult în *Revista literară*[22], care, de cînd a trecut de sub direcția d-lui Macedonski sub a d-lui Velescu, a adunat în jurul său cîțiva tineri nu fără talent. Această pricină ar fi de ajuns ca să ne facă să luăm în seamă cele ce se publică într-însa. Întîi vom arăta pe scurt cuprinsul nuvelei celor ce n-au citit-o ori poate au citit-o prea iute și nu cu destulă băgare de seamă.

Într-un sat (nuvela este din viața țărănească), lîngă tîrgușorul Tirvești, trăia un crîșmar, moș Ilie. Moș Ilie este un om de omenie, ceea ce nu-l oprește de a despoia pe țărani, mai ales pe cei săraci. Ogoarele lui moș Ilie sînt bine lucrate, pivnița îi e plină de vin, are bani, în sfîrșit, vorba d-lui Brociner, „îi priește socoteala". Averea, moș Ilie a cîștigat-o parte prin negoț, parte prin contrabanda ce o face și acuma printr-un contrabandist, Mărgărit. Toate i-ar merge bine lui moș Ilie, dar are și mare supărare din pricina fetei sale, Sanda, eroina acestei nuvele. Cînd am zis „eroină", cititorii trebuie să fi înțeles că Sanda are tot ce poate să facă dintr-o fată eroina unei nuvele ori a unui roman : „are părul bălai, pletele aurii, pielița subțire, mînuța mică, piciorușe micuțe, forme încîntătoare", într-un cuvînt are tot ce poate face dintr-o fată un înger (sau angel), ori un heruvim ; dar îi lipsește vederea, e oarbă. Cînd era copilă de șase ani, trăsnetul a omorît pe mă-sa și pe dînsa a orbit-o. Autorul răpește eroinei vederile, dar, în schimb, o încarcă cu toate calitățile posibile : e bună, primitoare, mărinimoasă și, mai

ales, are plete bălai, aurii și forme încîntătoare ; într-un cuvînt este un angel.

Eroul nuvelei e contrabandistul Mărgărit. Numele poetic de Mărgărit nu-l dă degeaba autorul. Acest Mărgărit, deși țăran după spusa autorului, dar seamănă tot atît de mult a țăran cît seamănă și d-l Brociner a nuvelist. Acest contrabandist țăran nu-i acela pe care-l cunoaștem cu toții, fie de-a lungul granițelor, fie în jurul Bucureștilor, și care nu se deosebește de alți opincari decît uneori prin mai multă energie ori îndrăzneală. Țăranul contrabandist al d-lui Brociner este și el ca și Sanda, un fel de heruvim. Autorul spune că Mărgărit are păr bălai, auriu, ochii albaștri, ca cerul, însă el, fiind heruvim de parte bărbătească, are și multe care lipsesc Sandei. Așa, spre pildă, afară că e înalt și spătos, Mărgărit are „ochi scînteietori", care mereu aruncă scîntei, are „o voce grozavă", părul bălai-auriu, cînd joacă îi zboară ca coama de leu, cînd golește paharul îl golea pînă la fund ; iar cînd se înfurie, apoi înghite pe nerăsuflate paharul de vin, adică înghite numai vinul, cît despre pahar îl pune pe masă cu atîta putere că se sfarmă în mii de bucățele (este de luat aminte că face asemenea bravură fără să-și taie mînile). Într-un cuvînt, cum vom vedea mai departe, Mărgărit este un fel de „Rinaldo Rinaldini" ori mai bine un cavaler din tagma celor ce au înnebunit pe bietul Don Quijote.

Cînd am zis că Sanda este eroina nuvelei și Mărgărit eroul, cititorii au și înțeles că aceștia trebuie să se amorezeze unul de altul și să sufere la *nemurire* (vorba d-lui Caragiale), pentru că așa e regula în romane. Într-adevăr, așa și este : Mărgărit se amorează de Sanda.

Această întîmplare, vrednică de amintire, a luat început în următoarele împrejurări. Mărgărit se întorsese în sat, după o întreprindere de contrabandă. Moș Ilie îl primește, însă temîndu-se de răspundere, fiindcă Mărgărit, apărîndu-se, ucisese un jandarm.

Această primire înfurie pe Mărgărit și-l face să-și strice paharul în mii de bucățele. În vremea asta, crîșma se umple de lume, între alții vin Gligore, țiganul lăutar, și Baba Cloanța, țigancă vrăjitoare „care știe toate". Țiganca apucă pe Mărgărit de mînă și-i spune că mîna lui e pătată de sînge (cum am spus, Mărgărit omorîse un jandarm), lucru pentru care nu avea nevoie să fie atoateștiutoare, căci îl știa tot satul. Mărgărit o trîntește la pămînt

și ar fi fost vai de dînsa dacă, în acel moment critic, n-ar fi intrat Sanda, care oprește pe Mărgărit de a atinge pe baba Cloanța. „N-am s-o ating — grăi el (Mărgărit) —, dar cine mă va opri ?“ „Eu“ — zise Sanda, și fața i se făcu roșie ca „văpaia focului“. Mărgărit văzuse de multe ori pe Sanda fără s-o bage în seamă, dar, auzind-o rostind acest *eu* (parcă ar fi o Dona Sanda de Trivești), mîndru, și văzînd fața ei, care se făcuse roșie ca „văpaia focului“, rămîne pe loc amorezat, și încă al dracului.

Amoarea îl străpunse atît de adînc încît cavalerul nostru cam turbă. Băutura, cît a băut el după ce a ieșit Sanda din crîșmă, nu ajută deloc ; s-a pus deci eroul nostru pe jucat hora, dar nici aceasta n-a fost de leac, deși Mărgărit juca al dracului, judecați singuri : „Părul lui bălai, cum spusese Miron, zbura într-adevăr ca o coamă de leu, ochii săi scînteiau și podeala răsuna sub loviturile puternice ale călcîielor sale“. Totul nu ajută [la] nimic. Deodată îi vine ideea să cheme pe Sanda la joc. Moș Ilie nu vroi, zicînd că s-a culcat fata. Mărgărit năvălește atunci în odaia de culcare, îmbrîncind de la ușă pe moș Ilie, care vroia să-l oprească. Acest lucru este cam puțin cavaleresc, s-ar înțelege însă la Gheorghe al Ioanei ori la Țopîrlan, contrabandist țăran, cum îl știm cu toții, dar la un cavaler „sans peur, ni reproche“ !? Autorul însă își ia de seamă, și Mărgărit se poartă în odaia Sandei ca adevărat cavaler.

Să vedeți numai cum spune autorul : „...Și cum văzu această minune de femee, acest cap încununat de lumină sfîntă, acest trup de vrajă nespusă, aceste forme încîntătoare îl cuprinse o simțire tainică, un dor dulce și dureros. De odată i se păru că aude numele său de pe buzele zîmbitoare. El se apropia de patul ei, îngenunchiă și apucă mîna fetei“. Se înțelege că, îngenunchind și apucînd mîna fetei, Mărgărit avea de gînd să facă o declarație formală de amor, în stilul lui „Rică Ventureanu“ din „Noaptea furtunoasă“ : „Angel radios, de cînd te-am văzut întîia-și dată, pentru prima oară, mi-am pierdut uzul rațiunii, sînt într-o pozițiune pitorească și mizericordioasă etc.“.

Dacă Mărgărit n-a făcut această declarație, numaidecît cerută, vina trebuie să fie a lui moș Ilie, care era de față la îngenuncherea cavalerului Don Margarito del... Brociner... După ce Mărgărit iese din odaia Sandei, se

face și mai trist, mai melancolic, ba chiar ajunge ateu. O prefacere așa de ciudată nu poate să nu ne intereseze ; ne vom opri deci puțin asupra ei.

Mărgărit, întorcîndu-se din odaia Sandei în crîșmă, se apropie de părintele Năstase și începu să-l întrebe de este ori nu D-zeu. Părintele, se înțelege, îi răspunse că este. „Și acest D-zeu, e bun și milostiv ?“ — întrebă Mărgărit. „Cum nu, negreșit !“

„Minți“, — îi zise Mărgărit, cu o liniște îngrozitoare. Se înțelege că părintele a rămas nemulțumit cu acest argument, deși era rostit „cu o liniște îngrozitoare“, și ceru dovezi ; Mărgărit i le dă pe dată. Iată-le : „Dacă este un D-zeu — răspunse Mărgărit iute (de era răspunsul și îngrozitor, autorul nu ne spune) — și dacă este el bun și milostiv, cum zici, apoi de ce este Sanda oarbă ?“ Cam ciudată argumentare ! Părintele Năstase nu-i mulțumit deloc, și într-adevăr, după noi, Mărgărit ar fi putut aduce alte argumente mai puternice ; de pildă : „Dacă este bun și milostiv, cum de lasă pe d-l Brociner să ne chinuiască cu asemenea nuvele, și încă din viața țărănească ?“ Dar, cum am spus, Mărgărit n-a întrebuințat acest argument, ci altul, și de aceea părintele Năstase rămîne tot neînduplecat, cu toate că Mărgărit strigă de mai multe ori „Minți“, ba „cu liniște îngrozitoare“, ba „cu furie grozavă“, ba „cu ochii scînteietori de mînie“. Văzînd însă că-i degeaba, Mărgărit aleargă la cel din urmă argument. Se știe că în astfel de întîmplări toți „cavalerii cu fața întristată“ întrebuințau spadă ; Mărgărit, deși cavaler, dar fiind cavaler național, întrebuințează pumnul, și — „după o lovitură strașnică, cum știe numai el să lovească“ — popa se convinge că nu este D-zeu. Această biruință însă tot nu mulțumește pe eroul nostru, care rămîne tot trist și melancolic : zeul amorului îl rănise de moarte. Nici vinul, nici jocul, nici cîntecele lui Gligore Țiganul, lăutar, nu pot să-l înveselească, deși în descrierea autorului lăutarul pare a fi un fel de Paganini. Neputîndu-se liniști, Mărgărit lasă crîșma și începe a rătăci fără a ști unde pînă ce ajunge la malul rîului. Acolo, deznădăjduit, mai ales pentru că iubita-i este oarbă, se hotărăște să-și curme zilele, să se înece. Cum văd cititorii noștri, d-l Brociner duce repede treaba : în aceeași seară botezat, împărat și spînzurat. Pe la orele 8 seara, Mărgărit a fost lovit de amorezeală, pe la ora 10 a intrat cu sila

la Sanda în odaie, pe la 12, deznădăjduit, a început să nege pe D-zeu și pe la 2 caută să se și înece. Ce dracu, cam prea iute, chiar și pentru Don Margarito del... Brociner, cavaler cu fața întristată. Gîndurile ce însoțesc zămislirea planului de sinucidere sînt așa descrise de autor ca și cum Mărgărit ar fi un Hamlet, prințul Danemarcei, în vestitul monolog, „To be or not to be". Ascultați numai : „De desuptul lui murmurau și cîntau valurile apei, și, cum sta el așa, nici deștept nici adormit, îi trecu prin minte : *un pas numai și în fundul apei o mică agonie* (!!!) și toate s-ar sfîrși, toate s-ar uita în veci, căci acolo, în adîncul apei, nu e groază de judecător și de întunericul înfiorător al Ocnei, nici o pomenire de întîmplarea cea groaznică, din tufișul de lîngă București, și nici durere pentru aceea că ochii Sandei erau stinși".

Așa cugetă despre *mica agonie* țăranul român, cînd ni-l zugrăvește d-l Brociner ! Pare că auzim pe Hamlet : „To be — to sleep — no more — and by — a sleep to say we and the heart — ache, and the thousand natural shaeks, that fles is heir to... * În acest moment critic pentru eroul nostru, ca *deus ex machina,* se ivește Baba Cloanța, care cere un leu lui Mărgărit, dar acesta, în loc de leu, îi dă un picior și se înduioșează numai cînd baba zice că vrea să-i spună de norocul Sandei. Mărgărit îi dă un leu și Baba Cloanța, „care știe toate", spune lui Mărgărit că el iubește pe Sanda, Sanda pe dînsul și că ea, Cloanța, știe leac pentru ochii Sandei, și cere un galben ca să i-l spună. Se înțelege că Mărgărit îi făgăduiește galbenul, și Cloanța îi zice : „Pe vîrful de pe Stînca dracului, unde stă biserica cea prăpădită, acolo se vede în miezul nopții de Bobotează o crăpătură mică, ce se face în bolta cerului, și cine stă acolo pe vremea aceea, și se roagă din toată inima, cu fața întoarsă spre răsărit, aceluia i se îndeplinesc toate dorințele". Rămînea deci ca la Bobotează să meargă acolo Sanda cu Mărgărit, și fata își va căpăta vederile. Se înțelege dar bucuria lui Mărgărit și a noastră, împreună cu dînsul ; dar, cu toată bucuria noastră pentru Mărgărit și pentru sărmana Sanda, mărturisim că de d-l Brociner n-avem nici o bucurie și-i vom face ur-

* Să mori — să dormi — nimic mai mult ; cînd gîndești că printr-un somn putem pune sfîrșit suferințelor inimii și miilor de imboldiri cărora timpul nostru e supus.

mătoarea observare : Baba Cloanța a găsit pe Mărgărit, i-a spus despre iubirea lui pentru Sanda, i-a dat leac pentru ochii oarbei, acestea toate le înțelegem fiindcă Cloanța „știe toate". Dar de ce, știind leacul boalei, nu-l spune Sandei, cu care era prietenă, care o apăra de furia lui Mărgărit, nu spune nimica lui moș Ilie, care făgăduia o mie de galbeni celui ce-i va tămădui fata, și toate le spune lui Mărgărit, care o bate mereu, și i le spune pentru un leu și un galben ? Întrebarea poate părea ciudată chiar unora din cititorii noștri și de aceea vom da lămuriri.

Poporul vîră în poveștile sale strigoi, vrăjitoare, care fac fel de fel de lucruri mai pe sus de fire, și în asemenea plăsmuiri poporul crede cu tot dinadinsul, dar toți vrăjitorii și strigoii, în poveștile populare, sînt logici în acțiunea lor, pentru că poporul le dă caractere reale, deși îi pune de fac lucruri peste fire. Cînd, de pildă, ne spune despre o mamă vitregă, vrăjitoare ori strigoaică, aceasta va întrebuința puterea ce are pentru a face bine copiilor săi și pentru a prigoni pe copiii ce-i are bărbatul de la altă femeie.

Vrăjitorii și strigoii fac bine celor pe care îi iubesc și rău celor pe care îi urăsc. Cît de absurdă trebuie să ne pară această Babă Cloanță a d-lui Brociner, care nu spune leacul apărătoarei sale, Sandei, ori lui moș Ilie, care i-ar da o grămadă de parale, ci se duce în puterea nopții de-l spune lui Mărgărit, și anume pentru un galben, lui Mărgărit, care din brînci și din bătăi n-o slăbește.

Apoi ce harababură e nuvela aceasta ? Legendă nu-i ; cum cred țăranii lucrurile nu-i cum le crede d-l Brociner iar nu ! Ce fel de *miș-maș* este dar poreclita nuvelă ? Fiindcă am început a vorbi despre poveștile populare, vom spune și noi ceva d-lui Brociner. În poveștile rusești, cînd povestitorul, dus de închipuire, cam trece marginile adevărului, stă și zice : „Dacă nu vă place, nu ascultați, dar lăsați-mă să mint înainte". Această frază se spune ca refren ori de cîte ori trebuința cere. De ce n-a luat acest obicei și d-l Brociner ? Dar să mergem mai departe, să vedem ce spune d-l autor. Am lăsat pe Mărgărit plin de bucurie, din pricina leacului aflat de la Cloanța.

Cîteva zile după acestea s-a hotărît să plece în țări străine (Bulgaria) pînă la Bobotează, cînd era să vină, să

ducă pe Sanda la Stînca dracului, la biserica veche. Înaintea plecării, Mărgărit se duce să-şi ia rămas bun de la moş Ilie şi de la Sanda. După o vorbire scurtă prin care Mărgărit spune cu lacrimi în ochi lui moş Ilie că de acuma vrea să se facă om cinstit, se duce în grădină, la Sanda.

Aici vor face cititorii cunoştinţă cu alt erou al d-lui Brociner — cu flăcăul Miron, nepotul lui moş Ilie. Cititorii, de bună seamă, n-au citit romane cavalereşti, neroade, din vîrsta mijlocie, şi bine au făcut, dar nu ne îndoim că au citit minunata lucrare a genialului Cervantes, lucrare prin care s-a dat o lovitură de moarte romanelor cavalereşti. Cititorii îşi aduc aminte că după toate regulile romanelor sentimentale şi neroade trebuie să fie o Dulcinee, un angel radios, mîncătoare de inimi, frumoasă ca soarele şi nevinovată (şi proastă) ca o pasăre ; pe urmă trebuie să fie un cavaler cu faţa întristată, care suspină după Dulcinee, îi poartă colorile, o apără şi se duce peste nouă ţări şi nouă mări pentru a învinge toate ţările, şi a le închina la poalele reginei ce i-a subjugat inima. De multe ori, în loc de un cavaler, sînt doi, amîndoi cu feţe întristate, „sans peur, ni reproche", vrăjmaşi însă ; din aceştia unul rămîne lîngă Dulcinee, pentru a priveghea asupra fericirii, liniştii şi nevinovăţiei ei. De obicei treaba se mîntuie prin lupta celor doi şi Dulcineea este a învingătorului. D-l Brociner n-a putut pierde prilejul de a înjgheba asemenea frumuseţi şi în viaţa ţăranului român.

Am văzut că Sanda este Dulcineea, Mărgărit cavaler cu faţa întristată ; cît despre al doilea cavaler privighetor al nevinovăţiei... D-l Brociner a însărcinat pe Miron cu asemenea cinstită îndeletnicire — Miron e nepotul lui moş Ilie *. În scena din crîşmă, acea scenă nenorocită pentru inima lui Mărgărit, cînd acesta din urmă sărută pe Sanda, iată ce zice Miron : „Dacă-i vorba aşa, atunci ai a face cu mine ! strigă de o dată Miron cu ochi *scînteietori de mînie,* ridicînd braţul". Cînd veni Mărgărit

* Rămînînd singur cu Sanda, Miron spune aceste cuvinte : „Cînd te văd pe tine, aşa răspunse el uitîndu-se la fată cu ochi strălucitori, nici atuncea nu gîndesc nimica. Dar mă uit la picioruşele tale şi-mi zic : ce picioruşe gingaşe are Sanda, şi cît de albe îi sînt mîinele, şi cît de frumoasă-i peliţa obrazului".

să-şi ia rămas bun de la Sanda, cavalerul privighetor, Miron, îl respinge cu cuvintele următoare : „Aci o să ţi se înfundeze, Mărgărit, nu te mai încerca în zadar, căci degeaba te trudeşti cît trăiesc eu. Şi dacă te mai apropii încă un pas, adause el. cu ochii *scînteietori de mînie,* atunci vai de tine ; zicînd acestea, scoase un cuţit de la brîu şi se pregăti să lovească".

Dacă şi acesta nu-i cavaler, apoi cine dracu să mai fie ? Se înţelege că, în acest moment, se amestecă Sanda şi trimite pe Miron să se plimbe, iar ea rămîne singură cu Mărgărit. Am zis de la început că numai moş Ilie fusese de vină mai înainte că n-a avut loc declararea de amor à la „Rică Ventureanu". Acuma însă Mărgărit, rămînînd singur, îi face Sandei o declaraţie în toată regula. Dăm o părticică din această scenă admirabilă ca să rămînă urmaşilor : „Cîtăva vreme domni o tăcere adîncă, Sanda se aşeză pe bancă cu capul rezemat de mînă şi stetea pierdută în gînduri. «Plec chiar azi, începu Mărgărit. Sanda nu răspunse şi rămase nemişcată... O ! dacă nu te-aş fi cunoscut niciodată», urmă el cu glas duios... «Vezi, Sando, zise el, prinzînd la inimă, înainte de a te cunoaşte aşa cum te cunosc acuma am dus un trai vesel şi fericit, dar acuma inima îmi e apăsată, ca d-o nenorocire cumplită»" etc... Şi apoi mai departe „Nu, nu ! N-am nici tată, nici mamă, nici iubită. N-am pe nimeni aci pe pămînt... Dar numai pe tine te am, *izbucni el ca o furtună"*... Ce jalnic şi sentimental ! Parcă auzi pe „Rică Ventureanu" : „De cînd te-am văzut pe tine inima-mi palpită d-amoare şi sufăr peste poate".

Acuma, după ce cititorii au aflat cum fac declaraţii de amor ţăranii în ţara noastră, putem merge mai departe.

„O sărută uşor pe frunte şi părăsi bolta", pleacă în ţări străine pentru ca prin muncă cinstită să ajungă vrednic de Sanda şi la Bobotează să se întoarcă pentru a o duce la Stînca dracului şi a-i da mîna şi inima. Se înţelege că aşa trebuia să facă Mărgărit, căci aşa făceau toţi cavalerii cu faţa întristată, toţi plecau în ţări străine pentru a ajunge vrednici de Dulcineea lor, făcînd năstruşnice vitejii.

Ce s-a întîmplat în lipsa lui Mărgărit, cititorii trebuie să înţeleagă şi singuri. Sanda se usucă de dorul lui Mărgărit şi-l aşteaptă de Bobotează, moş Ilie şi Miron nu înţeleg pricina, deşi acesta din urmă pricepea că Mărgărit

trebuie să fie de vină. Cum vedem însă, despre taina cu Stînca dracului nu aflase bietul Miron, dovada la pagina 424, în următoarea bucată :

— „Miroane. Așa e că azi e marți și că mai avem trei zile pînă la Bobotează. Așa e ?

— Așa este, trei zile, răspunse Miron mirat".

În ajunul Bobotezei, o sanie se opri dinaintea crîșmei și dintr-însa s-a coborît Mărgărit. Moș Ilie s-a cam strîmbat văzîndu-l, dar cînd află că Mărgărit are mult aur cîștigat prin muncă cinstită se liniști. Cum poate un țăran să cîștige în cîteva luni mulți galbeni în Bulgaria rămîne secretul autorului. După cîteva cuvinte cu moș Ilie, Mărgărit intră în odaia Sandei, unde poftim și noi pe cititori să vadă ce se petrece.

— „Sando, strigă el, și se repezi la dînsa. Ea tresări, scoase un țipăt și căzu ca moartă în brațele lui...

— Bagă de seamă ce am să-ți spui, zise Mărgărit. Cînd s-o culca tat-tău, tu să ieși pe furiș din casă. Eu am să te aștept la întîia răspîntie a drumului ce duce în munți..."

A da întîlnire unei oarbe, care trebuie să meargă necălăuzită de nimeni, de vreme ce nimeni nu știa taina lor, la întîia răspîntie a drumului ce duce în munți este un fapt vrednic de talentul și curajul autorului ; cît despre noi, vom zice cititorilor : „Dacă nu vă place, nu ascultați și lăsați pe d-l Brociner să... spună mai departe". De altmintrelea însuși d-sa uită îndată răspîntia și pune pe Mărgărit să aștepte pe Sanda lîngă cerdacul crîșmei, aproape de ușa grădinii.

Călătoria la Stînca dracului este, se înțelege, cît se poate de poetică. O parte din călătorie o face Sanda pe jos, altă parte o duce cavalerul nostru în brațe. Stînca este descrisă foarte romantic, nu lipsește nici „tăcerea cea adîncă, întreruptă cîte odată de urletul depărtat al vreunui lup"... nici „tăcerea ca în mormînt", nici „lințoliul alb"... Mărgărit duce pe Sanda la marginea prăpastiei, o pune cu fața la răsărit și încep să se roage. Treaba merge strună, Sanda a strigat că vede ceva luminos înaintea ochilor, cînd, din nefericire, se arătă Miron gîfîind și strigînd : „Am venit să te scap din mîinele acestui nelegiuit". (Aicea a uitat autorul să spună dacă a rostit cuvintele cu voce grozavă, cu liniște îngrozitoare ori cu strigăt teribil ; sîntem nedumeriți.)

Cum a aflat Miron că Mărgărit a dus pe Sanda la Stînca dracului e unul din prețioasele secrete profesionale ale autorului nostru. Se înțelege că Mărgărit „ca un leu se aruncă asupra lui și într-o clipă ei se cuprinseră", lupta se începu și se încheie astfel : „Mărgărit sări în sus, cu o lovitură de picior dete la o parte leșul lui Miron". Sanda, speriată, nu mai poate să se roage din inimă, pe de altă parte a trecut și vreme, așa că rămîne tot oarbă. Mărgărit, în deznădăjduire, ridică pe Sanda deasupra prăpastiei și se aruncă împreună cu dînsa în bezna adîncă.

Iată cuprinsul nuvelei d-lui Brociner. Credem că și-au format acuma cititorii o ideie despre valoarea acestei bucăți literare, pe care unele din ziarele noastre nu s-au sfiit a o numi „frumoasă".

*

Nu știi ce să admiri mai mult în această nuvelă : fantezia ce i-a venit autorului de a îmbrăca în haine țărănești un Rinaldo Rinaldini, desăvîrșita necunoștință a păturii sociale descrise, lipsa de adîncire psihică, lipsa de logică, absurditatea tipurilor și a acțiunii ? Nu știi de ce să te miri mai mult în această înșirare de fraze romantice. Am auzit că nuvela e tradusă în nemțește.

Am dori să știm ce idee își vor face germanii despre țăranul român după cavalerii descriși de d-l Brociner. Acești țărani, cu ochii scînteietori, care admiră piciorușele micuțe, mîinile albe, pielița subțire a fetelor, care îngenunche înaintea patului ibovnicelor, care, amorezîndu-se în cîteva ceasuri, de desnădăjduire, se fac atei, apoi se hotărăsc să se înece, monologînd ca Hamlet : „O mică agonie și toate s-ar sfîrși".

Nu știm ce idee își vor face nemții de țăranul român, credem însă că, dacă se vor găsi mulți (sînt și printre dînșii oameni deștepți) care își vor face idee greșită despre țăranii de pe la noi, se vor găsi însă destui care își vor forma o idee adevărată despre valoarea literară a d-lui Brociner.

Cititorii noștri, credem, își vor fi făcut pînă aici ideea destul de dreaptă despre analiza psihică și metoda logică a d-lui Brociner.

Pentru a mări această convingere, mai dăm cîteva lămuriri, alegînd două — trei năzdrăvănii mai bălțate din

colecția îmbelșugată ce se află adunată în nuvela d-luiברociner. Într-un loc ne spune autorul că Sanda își închipuie pe Mărgărit cu ochii albaștri, cu plete... și că chipul bărbatului este adînc zugrăvit în inima ei. În alt loc ne spune că Sanda cu „ochiul ei sufletesc“ vede lămurit pe toți, afară de Mărgărit. Cum rimează aceste lucruri împreună ?

Cînd descrie întîlnirea lui Mărgărit cu moș Ilie, îndată după omorîrea jandarmului, Mărgărit se înfurie. Iată ce ne spune d-l Brociner : „Iar dacă vei îndrăzni să m-atingi încă o dată — adaugă cu glas răsunător, și vinele de pe frunte i se umflară —, atunci să știi că în curînd are să fie un ticălos mai puțin pe lume. Își turnă paharul plin, îl goli și-l puse cu atîta putere pe masă că se sfărîmă în mii de bucățele“.

— „Pentru Dumnezeu ! zise moș Ilie mîngîindu-l, pe cînd aduna bucățile de sticlă, de ce te-ai înfuriat așa ?

Mărgărit nici nu auzea ce spunea crîșmarul el sta cufundat în gînduri. De odată tresări“.

Cum vă place și aceasta ? Omul este înfuriat într-atîta că „vinele i se umflară pe frunte“, că strică paharul în mii de bucățele, că amenință cu moartea pe moș Ilie, iar în timpul răspunsului lui moș Ilie (șase cuvinte), răspuns care nu putea să țină mai mult de 10 secunde, autorul ne declară că „Mărgărit sta cufundat în gînduri și de o dată tresări“.

Dar furia cea grozavă îl apucă mai în același timp, cum dracu se putea deci ca Mărgărit să fie în aceeași clipă și înfuriat, de i se umflau vinele pe frunte, să strice paharul și totodată să fie și cufundat în gînduri ? Nu încape îndoială că d-l Brociner scriind rîndul al șaselea a uitat ce scrisese în celelalte cinci ori că înșiră rînduri fără nici o legătură numai să aibă formă romantică.

Încheiem în sfîrșit cu monologurile ce rostesc țăranii la noi cînd au de gînd să se omoare. Cititorii noștri le vor auzi întîiași dată, căci de bună seamă nu le-au știut pînă acum. Cititorii își aduc aminte cum mor eroii, prinții, baronii, conții cînd se ucid singuri în melodramele franceze : strigăte de groază, blesteme, chemări de suflete, infernul, retragerea dinaintea unei vedenii grozave și alte mărunțișuri de acest soi.

Această formă de declamare le place și nemților, și chiar genialul Schiller nu e străin de atare păcate. Deși nu ne plac declamările pomenite nici la genialul Schiller, dar la dînsul cel puțin este vorba de o dramă jucată înaintea publicului, este vorba de lucrare asupra privitorilor, și la urma urmei la Schiller asemenea declamări le aflăm spuse de conți, baroni, prințese etc... ; dar cui îi putea trece prin gînd să pună un asemenea monolog în gura unui țăran român, fie acela și contrabandist ?

Această năzbîtie a făcut-o, cititorule, d-l dr. M. Brociner. Punem alăturea monologul ce rostește Franz Moor înaintea morții în piesa lui Schiller *Hoții*, cu vorbele cele din urmă ale lui Mărgărit.

„*Franz* (uitîndu-se cu ochii mari după dînsul). În iad ai vrut să zici ! În adevăr așa-mi miroase (turbat). Sînt acestea țipetele voastre, vă aud pe voi șuierînd, șerpi ai infernului ? — Se apropie — izbesc în ușă ! — De ce mă apucă fiori cînd mă uit la vîrful spadei ? Ușa crapă — cade — nu e scăpare — Ha ! atunci îndură-te tu de mine (scoate un lanț de aur și se sugrumă)“.

Iată și monologul țăranului Gheorghe al lui Țopărlan (așa ar fi trebuit să-l cheme pe Mărgărit).

„Mărgărit tresări, ca apucat de friguri, apoi se plecă spre Sanda și-i zise, cu o liniște stranie :

— Văzut-ai două stele căzînd ? (Cum avea să vadă dacă era oarbă ?) Auzi tu clopotul cum sună ? E semnul că se scoală sihaștrii din morminte... Iată-i că vin... se apropie... vor să ne apuce —... iată și Miron !...“

Se înțelege că țăranului român care ar fi rostit asemenea monolog nu-i mai rămîne altceva de făcut decît să se arunce în bezna adîncă. Păcat numai că Mărgărit, azvîrlindu-se în bezna cu Sanda în brațe, n-a luat cu dînsul și manuscrisul nuvelei d-lui Brociner, că făcea mai bine autorului și „Revistei literare“, și publicului cititor.

A. VLAHUȚĂ[23]

A. Vlahuță a scris două volume mici, unul de nuvele și altul de poezii[24]. Cantitatea scrierilor sale e mică, dar, în puținul cît a scris, a putut da întrucîtva măsura talentului său, un talent incontestabil distins. În cele ce a scris s-a arătat individualitatea sa artistică. Deci analiza scrierilor lui Vlahuță se impune.

Dacă articolul nostru despre Eminescu e numai un fragment critic, deși despre dînsul se poate da judecata definitivă, cu atît mai mult va fi un fragment articolul acesta despre Vlahuță.

Am zis aiurea că A. Vlahuță e decepționist. Să vedem care e înțelesul și care sînt cauzele decepționismului lui.

Din durerile lumii e titlul celei dintîi și celei mai însemnate din nuvelele sale. Un titlu foarte caracteristic și care te pune pe gînduri. Se potrivește oare titlul cu conținutul nuvelei ? Nu numai că se potrivește foarte bine, dar e de mirare că autorul n-a dat acest titlu volumului întreg.

În adevăr : iată-l, în nuvela întîia, pe sărmanul Radu Munteanu, tînăr, talentat, om cult, cum moare în chinuri în coliba săracă de la țară, lăsînd fără nici un ajutor pe nenorocita și bătrîna lui mamă, care cade jos lîngă cadavrul lui „mugind ca o vită înjunghiată". Iată mai departe doi copii ai unui flașnetar italian *(De-a baba oarba)*, săraci, orfani și străini, pierduți într-un oraș mare ca Bucureștii, flămînzi, goi, tremurînd, cum se înghesuie unul lîngă altul ca să se încălzească, „mititeii de ei". Iată cătunul *(Amintiri)* trist și părăsit, numai cîteva colibe ; în

una sta zăcînd moș Simion, așteptînd, cu sicriul pregătit de zece ani, pe izbăvitoarea tuturor durerilor, moartea ; și această moarte, într-un acces de beție și turbare, i-o dă însuși fiul lui : „Un topor repezit, și țeasta trosni sfărîmată". Priviți pe tînăra și frumoasa călugăriță *(Epraxia)* cum se zbuciumă și se istovește și moare ofticoasă din pricină că toate cerințele naturale ale trupului ei sînt călcate în picioare. Iată un fiu nenorocit *(Vișan)* care într-un moment de turbare împușcă pe mama sa, e osîndit la muncă silnică și-i împușcat, la rîndul său, de păzitor. Iată durerile, adevăratele dureri ale lumii. În tot volumul nu e o singură notă mai veselă. Și tot melancolic, sumbru și dureros e conținutul volumului de poezii.

La Eminescu se simte cîteodată o notă veselă, se simte un zîmbet pe fața poetului. Așa, de pildă, în *Călin*, în *Cupidon* ori în scena dintîi din *Luceafăr*. Vlahuță rămîne serios și trist totdeauna, acesta e tonul general și neschimbăcios al talentului său. În nuvele, unde simțămîntul autorului se exprimă mai mult indirect, el s-a arătat prin alegerea temelor, prin zugrăvirea mai ales a durerii. În poeziile lirice însă, poetul expune simțămintele lui proprii de-a dreptul. Și aceste simțăminte sînt adînc dureroase :

Viforoasă mi-e viața, și deșartă, și amară.
Ce trudit mă simt sub cruda suferințelor povară !
Mi-i greu capul, ca de-o noapte, lungă, dusă-ntr-o orgie,
Parc-aș fi d-un veac pe lume... O paragină pustie ..
Spulberatu-mi-s-a pîn' și scrumul visurilor mele.
Ș-acum gîndurile toate, ca de plumb, mi le simt grele
Mi-a rămas inima rece și-mpietrită de durere... *

Și în altă poezie, **Melancolia :**
Bietele gînduri și-au ars aripele-n para durerii ;
Grele îmi par, ca de plumb, în vîlva atîtor mizerii.
Un întuneric adînc, și-un frig, ca de moarte, m-apucă...

Și din toate iluziile și visurile ceea ce mai simte, ceea ce-i rămîne e :

Silă de ziua de azi și teamă de ziua de mîine.

Și cînd ai iluzii sfărîmate, cînd, în vîlva atîtor mizerii, un frig ca de moarte te apucă, desigur numai durere vei vedea împrejuru-ți și, dacă ești artist, numai durere ori, cel puțin, mai ales durere vei zugrăvi. Dar de unde vine

* [Din prag.]

această durere, care e pricina că s-a spulberat pînă și scrumul visurilor poetului? Cauzele sînt mizeriile vieții. Și nu e de mirare să-ți simți inima împietrită de durere; mirare ar fi dacă tu, om bun, blînd, cinstit, le-ai simți altmintrelea „în vîlva atîtor mizerii". Una din pricinile decepționismului exprimat în micul volum de poezii e poziția artei în societatea de azi. Într-o societate unde toți aleargă după cîștig, după prozaicul ban, unde lupta pentru trai e atît de grea, desigur interesul pentru artă nu va fi așa de mare după cum ar dori artistul, care-și pune tot sufletul în producțiunea sa.

Dar nu numai poziția artei, ci și a artistului e nefericită, umilită peste măsură dacă artistul e sărac. Aceasta e ideea centrală în frumoasa satiră *Liniște*. În volumul de nuvele găsim una, cea mai mare și cea mai importantă, *Din durerile lumii*, care pare scrisă înadins pe tema decepționismului. Eroul nuvelei, Radu Munteanu, un tînăr cinstit, *poet*, ajunge decepționist, e distrus de mediul social modern. Cauzele decepționismului lui Radu Munteanu sînt pentru noi cu atît mai interesante cu cît Radu Munteanu e *poet* și el, cu cît oarecare asemănare între Radu și poetul însuși e vădită. Iată cîteva citații mici; ele arată cauzele care au distrus și viața, și iluziile tînărului Radu Munteanu.

„El era iubit de camarazii lui, și mulți prieteni de școală l-au ajutat, care cu ce-a putut. Dar s-au găsit și de aceia care să-și bată joc de sărăcia lui, să-și vîre degetele, rîzînd prin spărturile hainei lui vechi, cu mînecile scurte, care abia-l mai încăpea și prin care viforul șuiera a batjocură și-a deznădăjduire pe vreme de iarnă.

Și toate umilințele, pe care el le primea c-un zîmbet silit și dureros, izbeau greu și adînc, ca niște tăiușuri de topor, în această natură blajină, de o mîndrie stăpînită și îngăduitoare, care-și închidea durerile și și le strivea în ascuns, c-o putere neobicinuită la vîrsta aceea" (p. 18).

„Pentru oamenii săraci și expuși fatal umilințelor, natura ar fi trebuit să-și croiască un sistem nervos mai din topor, mai... a nesimțire, ceva... așa cum e la animale și la mulți oameni bogați. Așa se gîndea adeseori Radu, care înghițea toate brutalitățile popei, năbușindu-și în piept mînia și ura ce-l zugruma..." (p. 14).

„Spiritul lui de observare, îndreptat pururea și prea de timpuriu asupra celor ce se petreceau în lume, îl făcu

să înțeleagă cît e de greu să răzbați și să ajungi a însemna ceva între ai tăi cînd ești atît de sărac și cînd ai nenorocirea de a fi mai deștept, mai cinstit și mai simțitor decît alții (p. 20).

Cum vedem, A. Vlahuță, ca și Eminescu, își dă bine socoteală ori, poate mai bine zis, simte foarte bine cauzele decepționismului, cauzele așa-numitei boale a veacului, la poeți și nepoeți. Cred că avem deci dreptate cînd am zis în articolul *Decepționismul în literatura română** că pricina decepționismului la noi, ca și aiurea, trebuie căutată într-un complex de cauze care se află în mediul social ori, cum ne-am exprimat mai sus, „în întocmirea socială burgheză modernă".

Concepția poetică a lui Vlahuță e mult mai puțin vastă decît a lui Eminescu, și multe chestiuni filozofice ori sociale nu sînt atinse ori, poate ar fi mai drept a zice, nu sînt *încă* atinse de A. Vlahuță. Așa, decepționismul lui Vlahuță nu și-a găsit formulare filozofică, pe cînd pesimismul lui Eminescu și-a aflat-o în schopenhauerianism și în budism. De aceea nici nu s-ar potrivi cuvîntul de pesimist lui Vlahuță, de aceea vom întrebuința cuvîntul care, după cum am zis mai înainte, ne pare mult mai potrivit; decepționist. Asemenea Vlahuță n-a atins deloc chestiunea idealului social, și despre el deci n-am putea spune că își are idealul în trecut.

Vlahuță simte toate mizeriile vieții moderne și-și exprimă acest simțămînt dureros; numai din cînd în cînd auzi cuvîntul că aceste dureri și mizerii nu sînt numai însușirile vremii noastre, ci „născutu-s-au cu lumea, cu lumea vor pieri!" Aceasta nu e însă expresia unei sisteme filozofice a desperării ca la Leopardi, ci mai curînd generalizarea unei simțiri subiective. Se știe în adevăr că, dacă sîntem veseli, ne pare toată lumea veselă, ne pare că și luna luminează mai dulce; cînd însă sîntem triști, cuprinși de durere, vedem această durere în toți, pare că și natura plînge cu noi. Durerea ce o simțim ne pare că a fost, este și va fi vecinică. La Vlahuță e tocmai generalizarea acestui sentiment subiectiv. Dacă însă lui Vlahuță îi lipsește o sistemă filozofică, asta nu vrea să zică că n-are poezii care ating, exprimă idei înalte, de interes

* [Vezi volumul de față, p. 43—60.]

general și de interes filozofic. Le are, și încă foarte frumoase. Iată, de pildă, una, intitulată *Cugetări* *.

Zbuciumul vieții, alergarea după noroc, care să mîntuie cu moarte, lupta neîntreruptă cu condițiile vieții, e admirabil reprezentată, plasticizată, prin o mare fără început și fără sfîrșit, fără cărări, unde omul într-o luntre șubredă, purtat de vînturi, lovit de stînci vîslește tot înainte. Încotro ? Cine ar putea să ne spună ? Vîslește pînă ce valul mării îl îngroapă. Și apoi ? Și apoi... cine ar putea să răspundă ?

Vîslaș, ce-aleargă, împins în zare
De oarba sete a fericirii,
Pe cîmp de ape fără cărare,
Omul e pururi prad-amăgirii.

Și cînd viața abia-i o rază,
Atît de slabă și trecătoare,
Cînd știe bine că-naintează
Înspre-a peirei de veci vîltoare,

De ce vîslește și se răpede,
Cu-atîta pripă și nerăbdare,
După-o nălucă de foc, ce-o vede
Fugind în noapte-i, din zare-n zare ?

. . . .

Unde mă duceți, visuri deșarte ?

. . . .

Unde-s acele limanuri sfinte,
Chinul amarnic să mi-l omoare ?...
— Mai înainte ! — Mai înainte !
Îi șoptesc glasuri amăgitoare ;

Și omul trece pe-ntinsa mare,
Cu valuri repezi și ape-adînci,
Călător, vecinic în nerăbdare,
Împins de vînturi lovit de stînci.

Tîrziu, cînd simte că e aproape
Clipa, în care valul, sub dînsul
Să se desfacă și să-l îngroape,
Se uită-n urmă, și-l umple plînsul ;

Căci tot trecutu-i pare-o comoară
De fericire, rămasă-n drum,
Pîn' și durerea-i de-odinioară,
Plină de farmec o vede-acum.

. . . .

* [În amurg.]

Gîndu-i adoarme în nemișcare,
Ochii s-acopăr, stinși, sub pleoape —
A neființei eternă mare
Valu-și desface ca să-l îngroape.

Poate cam prea lungă (noi am citat o parte), dar admirabilă poezie. Cît de măreață, de înfiorătoare e moartea din strofa din urmă ! Cît de jalnic de adevărată e această imagine plastică a clipei din urmă, a morții care se apropie ! Vîslașul în mijlocul mării nemărginite, mare fără de început și fără de sfîrșit, simte că a venit vremea cînd va fi îngropat în marea neființei eterne și atuncea se întoarce și privește înapoi, la lungul drum străbătut, și un dor, un dor nebun de viață îl apucă, încît și durerile trecute îi par pline de farmec. Adevărat, foarte adevărat. Dar e oare adevărat acest simțămînt pentru toți oamenii ? Și, mai ales, e oare acest simțămînt comun tuturor poeților, îndeosebi poeților decepționiști, pesimiști ? Nu aceleași simțăminte despre moarte le vom găsi și la nobilul Leopardi, care într-însa vedea sora bună a iubirii, care își reprezenta moartea prin o fecioară frumoasă, pe al cărei piept el, nefericitul poet, își va culca nobilul său cap, pentru veșnica odihnă :

Solo aspettar sereno,
Quel dì, ch'io pieghi addoramentato il volto
Nel tuo virgineo seno * .

Dar simțămîntul enormei majorități a oamenilor este acela pe care ni-l arată Vlahuță, și acesta e simțămîntul său propriu. Simțămîntul său propriu ni l-a zugrăvit poetul, descriind iubirea de viață, frica de moarte. În altă poezie, poetul vorbește iarăși de această dorință de viață. Vorbim de poezia *Din prag.* Cînd idealistul, nobilul prinț al Danemarcei, lipsit de energia și voința tare care se cer în lupta pentru trai, a dat piept cu mizeriile vieții, descurajat spune această frază rămasă clasică :

„To be, or not to be ? That is the question“. A fi ori a nu fi ? Iată întrebarea. Și de atunci cîți oameni și cîți poeți artiști nu și-au pus-o ? Între aceștia sînt și poeții noștri Eminescu și Vlahuță. Întrebarea poate fi pusă în

* [Singur să aștept senin
Acea zi cînd să-mi plec în adorare fața
Pe sînul tău feciorelnic (it).]

două feluri : din punctul de vedere general — pentru omenire și din punctul de vedere special — pentru sine. Noi am văzut cum Eminescu își pune această întrebare, dintr-un punct de vedere general, în *Mortua est*. Eminescu are însă și altă poezie, despre care n-am vorbit și unde această groaznică întrebare e pusă din punctul de vedere al său propriu, și anume în poezia *Se bate miezul nopții*. E stranie această poezie. Numai șase versuri, și foarte confuze. Și, cu toate acestea, poezia e minunat de frumoasă, și, cugetînd mai mult, vedem că nici greșeli nu are, că e adevărat și admirabil exprimată o stare sufletească. E vorba de acea stare cînd dorința de viață și ideea de moarte sînt mai tot atîta de tari, așa că, puse în talerele cumpenei, atîrnă deopotrivă. Dorința de viață și dorința de moarte se neutralizează una prin alta. Asemenea stare psihologică nici nu poate să fie lămurită. În atare stare sufletească se înțelege că nu poate fi vorba de raționamente, de argumentări, ca la Hamlet ; nu poate fi, de asemenea, vorba de izbucniri de sentimente felurite cînd toate puterile sufletești sînt neutralizate. Pentru o așa stare psihologică e cît se poate de potrivită poezia lui Eminescu.

Vlahuță și-a pus aceeași întrebare, dar într-o poezie de patru fețe, plină de raționamente, de argumentări, de sentimente felurite. La început acest lux de argumentare pare o greșeală fundamentală : cînd omul a ajuns la ideea sinuciderii, nu mai raționează patru pagini. Dar așa s-ar părea numai deocamdată ; cugetînd mai bine, vedem ce adevăr se ascunde în această poezie și cît e de naturală. *Din prag* ne înfățișează altă stare sufletească decît a lui Eminescu, de aceea este și descrierea cu totul alta. Vlahuță ne zugrăvește lupta între dorința de a trăi și cea de a muri. Dorința întîia însă e mult mai tare, de aceea e foarte natural ca la ivirea ideii de moarte toate puterile vii ale sufletului să înceapă a protesta ; e foarte natural să se ridice o furtună întreagă în sufletul omului. Poezia ori monologul (pentru că *Din prag* ar putea fi numită un monolog în versuri) se începe prin o protestare la cea dintîi ivire a ideii de moarte, de sinucidere :

O, dar e mișelnic lucru singur zilele să-ți curmi !

Bineînțeles, acest argument nu e destul de puternic, destul de doveditor pentru un suflet bătut de gînduri, apăsat de dureri, și pe nesimțite, duhul morții începe să-l ademenească :

Înțeleg, împărăția ta, cu vecinica-i odihnă,
Este singura-mi scăpare. — O să fiu acolo-n tihnă :
Nici urît, nici dor, nici cobea neprielnicilor gînduri...
. . . .

Și-o să dorm în întuneric și în liniște eternă.
N-o să-mi pese — căpătîiul de-mi va fi pietroi ori pernă.

Și așa mai departe, un șir întreg de argumentări ca acestea, și altele care pledează pentru moarte, odihna de veci : dar pe toate le nimicește un formidabil sentiment contrar :

Însă, uite, mă-nspăimîntă întunericul de veci,
Nentreruperea acestei liniști împietrite, reci.
Să nu mai revin în viață, niciodată ?... niciodată ?
O,-i grozavă vorba asta !... Limba nemaidezghețată,
Humă, nemaiîncălzită de simțiri și de idei !
Nu de moarte mă cutremur — ci de vecinicia ei...

În aceste admirabile și energice versuri, poetul a exprimat cea mai mare, cea mai puternică groază a timpului nostru împotriva morții. Hamlet găsește alt argument hotărîtor :

To die — to sleep ;
To sleep ! perchance to dream ; ay, there's the rub —
For in that sleep of death what dreams may come *.

„În acest somn al morții, ce visuri vom avea" ; ce fel de viață e viața de dincolo, de unde nu se întoarnă nici un călător *(no traveller returns)?* Viața după moarte, iată ce înspăimînta pe oamenii din vremea lui Shakespeare ; astăzi însă, cînd nu mai credem în acea viață de apoi, ceea ce poate înspăimînta, ceea ce ne doboară mintea în fața morții e acel „niciodată", de care ne vorbește poetul nostru. Să mori, să nu mai vii îndărăt niciodată ! Dar ce este acest „niciodată" ? Cum așa, niciodată ? Să

* [Să mori, să dormi ;
Să dormi ; cu vise, poate ; aci e-aci ;
Căci visele din somnul morții...]

nu mai vii îndărăt o mie de ani, un milion, un miliard, miliarde de miliarde de ani, atîţia ani cîţi vor putea fi exprimaţi printr-un şir de cifre, a cărui lungime ar fi de la pămînt pînă la soarele strălucitor, dar... niciodată ? Pare că ai căzut într-o prăpastie, unde e întuneric beznă şi te duci, te duci, şi niciodată nu atingi fundul. Repetăm ; acest sentiment modern de groază în faţa morţii e admirabil exprimat prin versul ce am citat mai sus :

Nu de moarte mă cutremur — ci de vecinicia ei.

Dar, oricît de convingător ar fi acest argument, el nu poate să nimicească toate sentimentele dureroase care vorbesc pentru moarte.

Întîiul argument care a pledat pentru ea e că moartea are bunătăţile ei, dîndu-ţi odihna, iar răutăţile ei nu sînt răutăţi pentru că nu le simţi. Dar după îngrozitorul „niciodată", care a făcut să cadă jos talerul cumpenei în care era viaţa şi să se ridice sus de tot celălalt, în care era moartea, trebuie un alt argument şi mai puternic, alte sentimente, care să atîrne greu în cumpănă spre a o face să se plece înspre moarte. Acesta este argumentul că nici nu poţi să trăieşti apăsat de atîtea mizerii, de atîtea dureri. Iată cum e exprimat acest sentiment, în versuri energice :

Viforoasă mi-e viaţa, şi deşartă, şi amară.

Şi altele, pe care nu le-am citat, cum e :

Aş voi să nu-mi întrebe nimeni cugetul şi plînsu-mi.
Ca un vînt printre ruine — simt că-mi vîjîie-ntre tîmple..
E-ntuneric şi cenuşă...

Aceste sentimente cad ca bucăţi de plumb în talerul cumpenei, strigă tare : trebuie să mori, n-ai cum să trăieşti, n-ai pentru ce să trăieşti ! Care argument ar fi destul de tare ca să distrugă aste dureroase sentimente cînd argumentul cel mai tare cu putinţă, „niciodată", n-a putut să le stea împotrivă ? Logică e sinuciderea, distrugerea vieţii încărcate cu dureri ; dar acuma se ridică alte sentimente nelogice, lipsite de argumentare, dar adînc adevărate, anume : simţul de conservare, iubirea de trai, iubirea instinctivă pentru viaţă. Pare că, simţind primej-

dia, ele se azvîrl cu tărie, c-o sălbatică putere în cumpănă. Iată cum strigă, tremurînd de mînie şi de frică, instinctul de conservare, energia vieţii :

A, e negrăit de lesne să-ţi răpezi un glonţ în creier...
Dar pe cer scînteie luna, dar în iarbă cînt-un greier,
E-o mişcare, e un farmec care-n veci nu se mai curmă...
Şi cînd te întorci şi cugeţi, lung privind ce laşi în urmă,
Simţi că nu-i chip să te saturi, c-a trăi i-o fericire.
Primeşti orice suferinţă — dar eterna nesimţire,
Nu. — Durerea are-un capăt, — Moartea-ţi zice : Niciodată.
Altă viaţă ?... altă lume ?... i-o poveste minunată,
Însă ca să-i dea crezare, în veci mintea-mi n-o să poată.
Eu o lacrimă de-aicea nu mi-aş da-o pentru toată
Nesfîrşita fericire din viaţa de apoi.

Şi versul din urmă :

Înaintea morţii mele — moartea dragostei de viaţă.

Admirabil de adevărat. Ceea ce hotărăşte pe omul care îşi pune întrebarea „a fi ori a nu fi" să dea răspunsul afirmativ : „a fi", pe Hamlet, ca pe oricare altul, nu e cutare ori cutare argument, nu e „visul după moarte", nu e groaznicul „niciodată", ci toată energia vieţii, toate sentimentele de care nu poţi să te saturi, e dragostea de viaţă. Cu aceste simţăminte ne naştem, ele sînt în sîngele şi nervii noştri, ele sînt grămădite de sute de generaţii care au fost înaintea noastră şi moştenite de la ele. Poezia *Din prag* e cam lungă, sînt unele versuri care ar putea să lipsească fără a pricinui vreun neajuns pentru fondul emoţional, pentru cuprinsul poeziei, dar analiza sentimentelor multiple şi argumentările, urmări logice ale lor, e făcută foarte bine în poezie. În această poezie, Vlahuţă arată că este în adevăr, cum vom vedea şi mai bine de acuma înainte, un poet psiholog.

Dar se vede şi altceva în această poezie : ea caracterizează ceea ce am numit fondul prim al poetului. Fondul prim al lui Vlahuţă, ca şi al lui Eminescu, nu e nici pesimist, nici decepţionist, ci mai curînd optimist. Fondul prim arată o iubire de viaţă, o tendinţă egoistă, dar naturală, de a trăi şi de a se bucura de toate bunătăţile vieţii. Şi pe acest fond de optimism s-a altoit decepţionismul lui, datorit, cum am spus, complexului întreg al vieţii sociale. Vorbind despre creaţia lui Vlahuţă din

punctul de vedere al ideilor și al sentimentelor ce cuprinde, n-am putea să trecem cu vederea poezia *Dormi în pace*, în multe privințe, cea mai bună din cîte a scris poetul nostru. În ea găsim exprimată concepția și sentimentele religioase. Această concepție și aceste sentimente sînt însă deiste, creștino-deiste. Acest lucru va face pe unii din cititorii noștri să zîmbească : și în adevăr concepția filozofică propriu-zisă a poeziei e aproape naivă. Dacă această concepție înfățișează credința poetului însuși în unul din stadiile dezvoltării sale ori dacă a vroit să zugrăvească în general sentimentele unui om religios, concepția ca atare tot naivă rămîne. Se înțelege că Dumnezeu n-a făcut pe oameni după chipul și asemănarea sa ; dar oamenii l-au făcut pe Dumnezeu după chipul și asemănarea lor, dîndu-i însușirile lor, mai exagerate, bineînțeles, concentrînd într-însul toate însușirile și cerințele morale, idealul lor moral. Acesta e de altmintrelea un adevăr acuma prea cunoscut, aproape banal. De obicei însă nu se ia în seamă că Dumnezeu nu numai că e făcut după chipul și asemănarea oamenilor, dar fiecare om religios în parte își închipuie pe Dumnezeu după chipul său : *„In seinen Göttern mahlt sich der Mensch“* *. Omul își concentrează în Dumnezeu idealul său și cerințele sale de dreptate, simpatie și armonie universală. Și cum morala și cerințele morale ale oamenilor nu se aseamănă, ba chiar sînt foarte felurite, nu seamănă nici dumnezeii lor. Aici se vede dar limpede cît de mult poate să exprime poetul exprimînd pe Dumnezeul său. Tema poeziei cred că o cunosc toți cititorii noștri. Poetul e la mormîntul iubitei sale, și iată ce gînduri îi vin „cînd de-a crucei muche rece își lipește tîmpla fierbinte“ :

Cîteodată, stînd aicea, la mormîntul tău, îmi vine
Ca o furie nebună. Și-aș voi atunci, aproape,
Față-n față colea, lîngă piatra astei triste groape
Să-mi descind-acela, care, cu puternica lui dreaptă,
Lumile le cîrmuiește și-n văzduh aștrii îndreaptă,
Și eu, viermele din tină,
Să-i cer astfel socoteală — lui, izvorul de lumină :
Doamne, dacă nu se mișcă nici un pai de pe pămînt
Fără știrea și voința ta, și dac-al tău cuvînt
Este singura poruncă, cărei toate se supun ; —

* „Omul se zugrăvește în zeii săi“ (Schiller).

Dacă tu ești drept, puternic și nemărginit de bun,
Spune, pentru ce adesea lovitura ta-i nedreaptă ?
Pentru ce ne surpi credința-n judecata ta-nțeleaptă ?
De ce — fulger — cazi pe-un templu, spinteci bolta ta sfințită,
Și în țănduri crăpi icoana Maicii Domnului trăsnită ?
De ce-așterni omătul iernei peste floarea lui april,
Ș-un lințoliu pe obrazul visătorului copil ?
Pentru ce iai două inimi, căror tată zici că ești,
Și, topindu-le în focul tinereței, le urseşti
Dor cu dor să-și împletească, prinse-n dragoste nebună,
Și cînd se iubesc mai dulce și-și fac visuri împreună,
Din senin îți vine-o toană ; zvîrli țărîna peste una,
Iar pe cea stingheră — neagra jale pentru totdeauna !
. . . .
Doamne, iartă-i pe aceia care-ncep să se-ndoiască.

Ceea ce se exprimă, ceea ce s-a dezvelit în aceste magnifice versuri, tremurînd de emoție, de viață, e cerința intimă a naturii poetului, cerința de dreptate, de bunătate, de iubire, de simpatie, de armonie universală. Aceste cerințe, proprii intimei naturi a poetului, sînt concentrate într-un Dumnezeu din cer, iar cînd aceste simțăminte sînt lovite de realitate poetul se revoltă. Strigătul de revoltă și de durere, care se simte în aceste admirabile versuri, e rezultatul dizarmoniei între cerințele ideale și morale ale naturii poetului și între realitatea lucrurilor. Dar cerințele ideale și morale nu sînt unicul element al credinței, al religiei, este altul, care, după Feuerbach, e chiar esențialul factor în producerea simțămintelor religioase : acesta e *frica, teama*. Frica de necunoscut, de imensitatea misterioasă care ne înconjoară. Și acest simțămînt de frică face pe poet să zică : „Doamne, iartă-i pe aceia“ etc. Mai bine încă e arătat sentimentul de revoltă înăbușit de frică mai departe. Poetul stă la sicriul iubitei sale moarte, care :

Își da duhul, liniștită, ca un Mesia pe cruce,
Am simțit atuncea, Doamne, că din sufletu-mi se duce
Pîn' și drojdia credinții ce-o purtam ființii tale,
Și mi-am zis : — Desigur, pasul, pe-a vieții noastre cale
Nimeni alt nu ni-l îndreaptă : dumnezei — ne sîntem noi.
Lumea asta-mbătrînită în mizerii și nevoi,
Singură se cîrmuiește...

Aceste gînduri rele dispar însă cînd poetul iese sub minunata boltă înstelată a nopții, și psihologicește e perfect adevărată această trecere de la rebeliune la credință

la un om care n-are o concepţie filozofică mai modernă, mai ştiinţifică.

În odaie e chipul galben din sicriu, dovadă atît de dureros de vădită a dizarmoniei care aţîţă rebeliunea poetului ; dar afară, singur, noaptea, în faţa imensului necunoscut, trebuie să se manifeste elementul celălalt, frica, teama care face pe poet să zică :

... E cu putinţă să fim tot dintr-o bucată !
Eu clipa de lut, şi dînsa — vecinicia de lumină !
Eu urăsc şi plîng — ea trece zîmbitoare şi senină...

Eu mă tîrîi prin noroaie, ea pluteşte-n cer albastru...
Cîtă depărtare, Doamne, de la vierme păn' la astru !
Dar cum lunecă prin stele, fără să le-atingă ? Cine
Mîn-atîtea lumi, cu pază, pe cărările senine ?
. . . .

O ! ce mic, şi ce netrebnic m-am simţit atunci...

Şi versul de la sfîrşit :

Am venit să-mi plec genunchii ş-a mea inimă spre Domnul.

E vorba deci aici de un fel de demon pocăit, ca la Eminescu. Inferioritatea concepţiei filozofice e vădită. Concepţia ştiinţifică, filozofică modernă, care într-un „vierme" vede oglindindu-se aceleaşi legi ca şi în aştri ; care vede în cel din urmă vierme confirmarea legilor care mîna aştrii pe cărările senine şi misterul imens pe care omul poate niciodată nu-l va pricepe ; această concepţie filozofică e nu numai mai adevărată şi mai ştiinţifică, dar şi mai grandioasă şi poate să dea un material mult mai bogat pentru creaţia poetică. Dar inferioritatea filozofică a acestei poezii nu trebuie, bineînţeles, să ne ascundă acele calităţi care fac din ea una din capodoperele poeziei române. Aceste calităţi, afară de admirabila limbă, sînt : sinceritatea şi intensitatea emoţiei, adevărata şi fina analiză psihică a simţămîntului religios şi, în sfîrşit, un şir întreg de înalte simţăminte, cum e simţămîntul simpatiei şi armoniei.

Pîn-acum am vorbit despre scrierile lui Vlahuţă mai ales din punctul de vedere al ideilor şi simţămintelor ce conţin. Să analizăm acum toate aceste scrieri mai ales din punctul de vedere artistic.

*

În acest articol nu voi vorbi despre nuvelele lui Vlahuţă, căci articolul ar lua o întindere prea mare, ci numai despre Vlahuţă ca poet. Ca poet, Vlahuţă e socotit între eminescieni, ba unii merg cu răutatea pînă să dea a înţelege că Vlahuţă copiază pe Eminescu ! Să ne înţelegem mai întîi, în cîteva cuvinte, asupra influenţei lui Eminescu, în general, asupra poeziei române contemporane. Nu mai încape îndoială că influenţa lui e mare şi cu totul legitimă. Eminescu e cel dintîi poet român care a exprimat în formă poetică cele mai adînci şi mai zbuciumate gîndiri şi simţiri. Înaintea lui au fost oameni de mare talent, de pildă Alecsandri, care au avut limbă admirabilă, vers curgător, elegant, muzical, în care îşi exprimă simţămintele şi gîndirile lor. Dar aceste gîndiri şi simţăminte au fost uşoare, puţin intense, deloc zbuciumate. Oricine dar s-ar ivi acuma pe orizontul poeziei române, fie chiar un talent şi mai mare decît al lui Eminescu, cînd va fi muncit de „doruri vii şi patimi multe", cînd va avea de exprimat tot zbuciumul gîndirii şi simţirii, nu va putea să nu fie influenţat de ritmul, de limba, de versul, de rima lui Eminescu, care întîiul a dat o exprimare poetică în limba românească zbuciumului vieţii. A fugi de influenţa lui Eminescu în acest sens ar fi tot aşa de absurd ca a fugi de limba românească. Însă această influenţă poate să fie de două feluri. Asupra unor poetaşi cu puţin talent (de băieţandri lipsiţi cu totul de talent şi care imitează pe Eminescu nu vorbesc deloc), cu personalitate proprie foarte puţin pronunţată, această influenţă va fi nimicitoare. Simţirile şi cugetările lui Eminescu vor fi absorbite de ei, dar se vor manifesta tot ca simţirile şi cugetările lui Eminescu ; dar, întunecate prin lipsa de talent a discipolilor, vor fi tot creaţia lui Eminescu, numai ştearsă, întunecată, moartă ; chiar acel *puţin* propriu al lor, pe care l-ar putea produce aceşti poetaşi, nu-l vor produce din cauza influenţei covîrşitoare a lui Eminescu. Sînt însă alţi poeţi, adevăraţi poeţi, care au o individualitate, o personalitate poetică a lor proprie, care exprimă simţăminte şi gîndiri proprii ale lor, care au de zis cuvîntul lor propriu aici, pe pămînt. Aceştia sînt poeţi, poeţi în toată puterea cuvîntului, dar şi ei, fiindcă scriu după

ce a scris Eminescu, vor fi, cum am zis, influenţaţi de limba lui, de ritm, cadenţă, rimă şi, dacă temperamentele lor vor fi ceva analoage cu ale lui Eminescu, atuncea şi de tonul general al scrierilor lui. Această influenţă însă nu va face deloc să scadă meritul creaţiei lor, care va fi în definitiv a lor proprie. Aşa poet este Vlahuţă. Am văzut că Vlahuţă e o personalitate poetică, vom vedea aceasta şi mai bine mai jos, comparînd creaţia lui cu a lui Eminescu. Această comparaţie va fi de îndoit folos, va lămuri pe Vlahuţă, va lămuri în parte şi mai bine pe Eminescu. Aici vom fi nevoiţi însă să facem un înconjur.

*

Taine şi-a pus întrebarea : prin ce s-ar explica faptul că artiştii antici, clasici, au ajuns să exprime natura înconjurătoare ori corpul omului cu atîta plasticitate, cu atîta perfecţiune încît noi nu sîntem în stare să-i imităm, deşi sîntem mai învăţaţi, mai civilizaţi decît ei. Răspunsul dat de Taine e foarte ingenios şi ar putea să fie exprimat astfel : apoi tocmai fiindcă sîntem aşa de învăţaţi şi de civilizaţi, am pierdut darul de a reprezenta cu atîta perfecţie corpul omenesc şi natura înconjurătoare. Cînd un om din antichitate, spune Taine, zicea copac, plop spre exmplu, apoi îl vedea în spiritul său, în toată întregimea lui, cu toate deosebirile individuale : mare, înalt, verde, cu ramuri multe, cu frunza mică, tremurătoare ; cînd însă omul modern zice copac, cel dintîi lucru ce-i vine în gînd e : din ce familie şi specie botanică face parte ; toate deosebirile individuale ale copacului se pierd în abstracţia clasificării ; capul nostru e plin de numiri, de abstracţii, aşa că se face tot mai mult incapabil de a reproduce impresiile prime şi directe. Acelaşi lucru în privinţa corpului omenesc. Cînd omul Greciei antice zice corp omenesc, îşi reprezenta un piept larg, un bust puternic, muşchi încordaţi etc. ; pe cînd acuma cînd zicem om — apoi începem să ne gîndim la calităţile lui interne, dacă e bun, rău, cuminte, învăţat, la soarta şi la menirea lui pe pămînt... Într-un cuvînt, cugetăm acuma prea mult şi vedem, auzim, simţim direct prea puţin. Mulţi văd în această evoluţie a cugetării pieirea poeziei şi a artelor în genere. Cu cît, zic ei, se va dezvolta ştiinţa

şi cugetarea, cu atît arta va pierde din însemnătate, va dispărea.

Cum vedem, chestiunea e destul de însemnată ca să merite să mai spunem cîteva cuvinte în privinţa ei, cu atîta mai mult că ne e absolut trebuincioasă pentru acest articol. Să vedem despre ce e vorba. Toate lucrurile înconjurătoare fac impresie asupra noastră, sînt simţite de noi şi formează în spiritul nostru reprezentări ale acestor lucruri. Reprezentarea obiectului, produsă în spirit, păstrează calităţile şi caracterele individuale ale obiectului. Aşa, cînd zicem, spre exemplu, trandafir, în spiritul nostru se produce reprezentarea trandafirului aşa cum este el : rotund, cu foile resfirate albe, roşii ori gălbui...

Din nefericire, noi nu putem să ţinem minte toate lucrurile, aşa de multe şi aşa de felurite, şi cu cît studiem mai mult natura, cu atîta aceste obiecte se înmulţesc. Noi nu putem să cugetăm prin obiecte, pentru că sînt prea multe, imens de multe, sîntem dar nevoiţi, prin organizaţia noastră psihică şi mentală, să formăm grupe din mulţimea de obiecte care ne înconjoară. Aşa, spre exemplu, pe trandafir îl punem în grupa florilor în care e şi garoafa, şi camelia, şi micşuneaua... Dar cînd zic floare se pierde în mare parte tot caracterul individual al trandafirului, al garoafei etc. Pe urmă, după anumite semne, pun trandafirul într-o grupă şi mai mare, într-o grupă imensă şi zic că e un corp organic. Dar, zicînd corp organic, se pierd cu desăvîrşire toate calităţile şi semnele individuale ale floarei, concretitatea, caracterului şi ajungem la o abstracţie. De la fenomenele simple ne ridicăm la fenomene complexe ; de la ele la legile fenomenelor, şi cu cît ne ridicăm mai sus, cu atîta cugetăm mai exclusiv prin abstracţie : aceasta e o necesitate a cugetării noastre, a cunoştinţelor omeneşti.

Ar urma oare de aice că arta şi poezia trebuie să dispară ? Deloc. Mai întîi nu e încă dovedit că ar fi un aşa mare antagonism între cugetarea prin abstracţii şi cugetarea prin obiecte concrete, încît cea dintîi să excludă cu desăvîrşire pe cea din urmă. Putem foarte bine să ne închipuim un viitor cînd oamenii au să fie mai fin, mai normal organizaţi decît azi ; ne putem închipui un om care să fi ajuns la cele mai înalte margini ale cugetării abstracte şi totuşi să păstreze însuşirea de a percepe trandafirul cu toată frumuseţea lui, cu toate caracterele

lui concrete și individuale. Dar, chiar dacă n-ar fi așa, ar urma numai că poezia și arta în general își vor schimba caracterul, dar nu că vor dispărea.

În adevăr, poetul nu ne zugrăvește trandafirul, ci emoția ce i-a produs și ațîță în noi aceeași emoțiune. Esențialul caracter al artei e dar emoțiunea, și a spune că în viitor va dispărea arta înseamnă a susține o teză absurdă : că în viitor nu vor mai fi emoții. Absurditatea e vădită. Adevărul e că oamenii, cu cît se vor cultiva, se vor dezvolta, cu atîta sistemul nervos chiar va fi mai fin, cu atîta și sentimentele se vor rafina, cu atît și emoțiunile vor fi mai intense, mai variate, mai înalte.

Ceea ce trebuie dar să prevedem pentru viitor e o înflorire uriașă, o imensă dezvoltare a artei. Cel mult putem zice că arta își va schimba caracterul ; în loc de a ațîța în noi emoțiuni prin forme frumoase, ni le va ațîța prin idei ; în loc de a zugrăvi un corp frumos omenesc, ne va zugrăvi stări sufletești. Personal cred că arta viitorului va exprima și cele mai frumoase și armonice forme, și cele mai înalte idei filozofice, și cele mai adînci și mai variate stări sufletești. Dar, oricum ar fi viitorul, în prezent noi, în adevăr, vedem o tendință către schimbarea caracterului artei, înlocuind formele frumoase prin idei și forma corpului omenesc prin stări sufletești. În pictură e o tendință bine pronunțată de a zugrăvi în loc de trupuri goale (de pictura pornografă, care speculează asupra simțămintelor erotice, pentru a face bani, nu vorbesc) — oamenii îmbrăcați, și interesul tot se concentrează în expresia sentimentală, morală și intelectuală a feței, în ideea ce exprimă tabloul, în stările sufletești ce arată. Așa sînt tablourile marilor maeștri moderni Munkácsy, Matejko, Vereșciaghin, Siemiradzky etc.

În poezie este iarăși o tendință de a exprima idei filozofice și stări sufletești mai mult decît forme frumoase, natură, peisagiu. Pentru unii poeți și pictori moderni, luna, stelele, florile, izvorul răcoros, pădurea verde, asfințitul de soare, toate acestea, care făceau tema principală a poeziei lirice a altor vremuri, parcă nu există, nu le bagă în seamă, ori, dacă le bagă în seamă, apoi nu pentru emoțiunea directă de frumos ce ne produc, ci pentru unele idei pe care ar putea ele să ni le sugereze. Așa, pentru a da un exemplu lămurit, e marele maestru rus Dostoievski. În zecile de volume ce a scris el, între

care sînt capodopere ale geniului omenesc, peisagiul, natura înconjurătoare cu tot farmecul imens parcă nu există. Dostoievski n-o vede, toată puterea spiritului său genial e îndreptată asupra omului, numai asupra omului, asupra ideilor, cugetărilor, dorințelor, pasiunilor, durerilor, și mai ales durerilor lui. Din cauza acestui interes, din cauză că ochii lor sînt ațintiți numai asupra capului și a inimii omului, ei pierd interesul și chiar putința de a vedea într-un mod artistic altceva decît capul cu cugetările lui, inima cu pasiunile, bucuriile și durerile ei.

Acest exclusivism, ca orice exclusivism, e vătămător pentru artă, nu mai încape îndoială, dar în parte tot el a făcut cu putință ca Dostoievski să fie unul din cei mai mari analiști sufletești ai omenirii, să se ridice cu analiza sa pînă la Shakespeare. Lăsăm pentru altă dată dezvoltarea mai amănunțită a acestei chestiuni, aici vom spune numai că Vlahuță e din această grupă de artiști psihologi. În volumul de poezii al lui Vlahuță, toată larga și frumoasa natură dumnezeiască lipsește aproape cu desăvîrșire. Care să fie cauza ? E oare o cauză chiar organică, adică așa e felul talentului lui Vlahuță de a nu vedea natura, ori mai bine zis de a nu fi impresionat atît de tare de ea, de a nu simți destul de tare pentru o manifestare artistică, ori Vlahuță o trece cu vederea numai pentru a se îndeletnici cu altceva care-l interesează mai mult, cu psihicul omului ? Eu cred că și una și alta. Faptul că ține exclusiv la ideile și simțămintele omenești arată că simțirea-i artistică pentru natură nu e destul de puternică ; dar e departe de a-i lipsi cu desăvîrșire. Așa, spre exemplu, sînt cîteva peisagii frumoase în nuvele, tot așa e următorul *Sonet* din volumul de poezii :

Vuind s-azvîrl șuvoaiele devale,
Pe deal stă zarea de brîndușî albită,
În aer i-o căldură liniștită,
Pe bolți un nor de-argint se rupe-n pale.

Sar apele din matca prididită ;
Un cocostîrc, pe mal, pășește agale
Dînd spaima-n broaștele ce-i fug din cale
Ies aburi calzi din pajiștea-ncropită.

Și nici un sloi n-a mai rămas pe gîrlă,
Doinind, s-aude trișca de la tîrlă ;
Iar meii, strînși în cîrduri, zburdă-n soare.

Pămîntu-ntreg, ca-n prima-i dimineață,
Se umple de lumină și viață;
Iar inima-mi se-ntunecă și moare.

Se înțelege că aici nu se mai simte puternicul geniu al lui Eminescu în zugrăvirea naturii, cu toate acestea icoana primăverii e frumoasă, cam răzleață, nu-i vorbă, dar frumoasă; însă aceasta și încă una, în poezia, *De la fereastră*, sînt aproape unicele. Încolo, în unele poezii cîteva versuri, cîteva icoane neînsemnate și atîta tot. În poezia *Luna și noaptea*, luna se sfădește cu noaptea. Această poezie e, de altmintrelea, una din cele mai slabe. Dar iată alta *Pe deal*. Stînca vorbește cu gîrla. Iată răspunsul gîrlei în versurile din urmă:

Tu, răspunde gîrla stîncei, tu ai somnul drept ursită,
Eu în mine port viața. Dormi. Eu sînt neadormită!
Și port grai în a mea undă, și din leagăn la mormînt,
Merg, și-n mersul meu spun lumei că-i cumplit al vremii zbor,
Că-s zădărnicii, nimicuri, toate cîte-s pe pămînt,
Și că totu-i trecător:

Se poate să ne placă mai mult decît gîrla vorbitoare emoția produsă de gîrlă cu apele murmurînd, bătînd încet în mal, răcoroasă; dar aceasta chiar nu trebuie să ne oprească de a pricepe acea putere cu care, în versurile de sus, e exprimată o idee abstractă despre vecinica mișcare și curgerea vremii.

Foarte caracteristică, e altă poezie: *În pădure*. Titlul ne-ar îndreptăți să credem că ne vom afla adevărat într-o pădure, într-o pădure vie ca a lui Eminescu, cu copaci verzi, cu răchiți, cu tei încărcați de flori, cu apele murmurînd, în care se oglindește luna, cu greieri, fluturi, bondari și alte dihănii de-ale pădurii. Nu însă! Pădurea îl interesează în adevăr pe poetul nostru numai întru-atîta întrucît ea ațîță în sufletul lui amintirile copilăriei, cu toate emoțiile dulci, cu toate basmele ei, cu caii care mănîncă jăratec, cu Cosinzene ascunse în palate, cu crai luptîndu-se cu zmei și biruindu-i... Dacă toate aceste emoțiuni sufletești ale copilăriei ar fi putut să-i vină în suflet în alt loc, în odaie, spre exemplu, atunci odaia foarte bine putea să înlocuiască pădurea. De altmintrelea, în toată poezia avem numai trei-patru versuri despre pădurea propriu-zisă. Așa, de la început:

Cum m-adîcește-n visuri lăuntrul tău feeric,
Și cît pari de sfîntă!... Tu mă uimești, pădure,
Cînd pe sub bolți tăcute și pline de-ntuneric...

Și la strofa din urmă:

Copaci blajini — amicii copilăriei mele,
Lăsați potop de frunze aicea să mă-ngroape...

Atîta e tot despre pădure, și chiar aici numai cuvintele „potop de frunze" ne mai aduc aminte de pădure. Încolo sînt „copaci blajini". Adică nu sînt nici plopi, nici răchiți, nici tei, ci un ce mai general, mai abstract, „copaci". Și acești copaci nu sînt verzi cu ramuri largi, ci blajini, au o calitate cu totul omenească. Într-un cuvînt, pădurea lui Vlahuță nu e pădure vie, ca a lui Eminescu, ci o pădure abstractă, din povești. Dar, dezinteresîndu-se de mai toată natura înconjurătoare, cu atît mai mult se interesează de omul însuși. Din colosalul concert ce cîntă natura imensă, poetul nostru se aude numai pe el, îl pasionează, îl pătrunde numai acea muzică, cîteodată atît de discordantă, cîteodată dulce și dureroasă, a coardelor inimii omenești. Și aici e esențiala diferență între el și Eminescu.

Eminescu auzea tot imensul cor al naturii, deosebea fiecare glas în parte, deosebea mai ales cîntul sublim al coardelor propriei sale inimi, avea însă o ureche ceva mai puțin fină cînd era vorba de coardele inimii altor oameni. Vlahuță aude aproape numai coardele inimii omenești, ale inimii sale și ale altora, și pe cît e vorba de ale altora nu numai că îl ajunge pe Eminescu, ci îl întrece. Noi am făcut încîtva cunoștință cu analiza psihică a poetului nostru analizînd două poezii: *Din prag* și *Dormi, iubito*. Am auzit vibrarea inimii unui om căruia îi vine să se ucidă și a unui om credincios în fundul inimii, dar căruia îi vine să se îndoiască de Dumnezeu.

Iată acuma cum vibrează și plînge inima unei mame al cărei copil e pe moarte:

Toată jalea mea pustie
Mi-oi preface-o-n rugăciune la picioarele Presfintei,
Și-n cucernică-nchinare, și plîngînd sta-voi nainte-i,
Pîn' ce l-oi vedea din somnu-i ochii mari blînd deschizîndu-și,
Zîmbitor cătînd spre mine, și mînuțele tinzîndu-și...
Eu atîta am pe lume, pe cînd ceru-i plin de îngeri!

Cît sună de adevărat și de jalnic această naivă socoteală: „Eu atîta am pe lume — pe cînd ceru-i plin de îngeri!“ Și iată suprema rugăciune a acestei mame înaintea celei care simbolizează durerea tuturor mamelor, înaintea marii *„Mater dolorosa“*.

O, îndură-te, privește-l,
Și din ochii tăi c-o rază de viață încălzește-l!
Căci tu știi ce farmec dulce-i să-ți lipești pruncul de piept,
Ațintit să-ți stea asupra-i și prin somn ochiul deștept,
Și cum inima-ți tresare, c-un scîncit cînd el te cheamă,
Să-l acoperi cu iubirea și cu paza ta de mamă.
Vezi-l, tînjitor, cum doarme-n frumusețа-i îngerească!
Cum putere ar fără dînsul mama lui să mai trăiască?...
Te îndură — din văpaia vieții tale dă-i viață,
Să-mi cuprindă iar grumazul, cu micuțele lui brațe.

Cît de adevărată și dureroasă e această rugăciune în marea ei simplicitate!

Una din creațiile poetului nostru în care s-a arătat variatul lui talent ca observator psiholog e incontestabil admirabila satiră *Liniște*. Am mai spus că tema acestei satire e poziția umilită și înjosită a artistului și a artei în societatea noastră. Tema în sine e de o importanță capitală. Arta atinge prea mult viața omenirii pentru ca pozițiunea ei în societate să nu ne intereseze, ea caracterizează întrucîtva chiar societatea însăși. Și e neîndoielnic că poziția artei în republica ateniană ori în Europa din vîrsta de mijloc, în cea din timpul Renașterii, a fost în unele privințe mai bună decît acuma. Pare că arta se învoia mai bine cu manta ateniană, cu armura unui baron feudal și cu rasa unui călugăr decît cu fracul, căptușit cu bilete de bancă, al unui baron financiar modern. Mult talentatul și încă mai mult cunoscutul decît talentatul scriitor francez Zola apără și laudă poziția artistului și a artei în societatea de azi zicînd că e mult mai bună decît în societatea feudală, unde artistul era în deplină atîrnare, sluga, robul unui papă ori al unui duce. Se înțelege că e adevărat, și ar fi o nebunie de a lăuda *în general* viața de pe atunci, în opoziție cu viața modernă, și de a lăuda în general poziția artiștilor în vîrsta de mijloc. Dar un spirit analizator trebuie să țină seamă de bunele și de relele unei societăți și, comparînd două stări sociale, din care una nemăsurat mai bună decît alta, poate să găsească oareșicare trăsătură socială în societatea cea rea, care să

fie mai bună decît în cealaltă. Se înțelege că un artist era la urma urmei sluga unui duce ori a unui papă, dar ducele care proteja pe Tasso, dar papii din epoca Renașterii au fost admirabil cunoscători în ale artei, adînci cunoscători, care erau în stare să fie cuprinși de entuziasm adevărat nebun pentru o mare lucrare de artă. Entuziasmul însă, ca atmosferă înconjurătoare, e tot așa de trebuitor pentru producțiile artistice ca lumina pentru floare. Azi însă un yankeu, un baron financiar modern, un milionar din America cumpără toate tablourile cele mai prețioase dintr-o expoziție fără ca să le vadă măcar, prin comisionarul său, și poruncește să le așeze în galerie. Și, iată, se strînge burtă-verzimea, negustorii de vite și de fel de fel de rente, groși în pîntece și mai groși la pungă, se strîng să admire producții de artă, pe care ei le înțeleg tot atît cum înțelegea măgarul din fabulă cîntecul privighetoarei. Nu-i vorbă, ei nu se prea uită la tablouri, dar în schimb, cu atîta mai mare luare-aminte, se uită la prețurile scrise în josul fiecărui tablou. Au drept bieții oameni. Oare după suma tuturor cifrelor scrise nu se poate afla ce credit merită onorabilul în piață? Au dreptate... Dar artistul care și-a pus tot sufletul, toată inima, sîngele său, sucul nervilor săi în crearea tabloului, artistul care a suferit atîta cînd s-a despărțit de tabloul său ca de o iubită ori de un copil mult iubit, ce trebuie să simtă gîndindu-se la această nepăsare? Și oare această lipsă de entuziasm nu va omorî, prin *contrecoup* chiar entuziasmul în inima artistului? Aici e întrebarea. În ziua de azi, în societatea noastră, a cărei viață materială e bazată pe producție de mărfuri, valori de schimb, arta e și ea o marfă, o valoare de schimb și, ca și cum ghetele, panglicile și untura de porc, e un articol de negoț, un articol de export. Valoarea unui tablou genial se deosebește de valoarea unturii de porc numai din punctul de vedere al cantității, nu însă din al calității, pentru că, dacă pentru un om modern acest tablou genial va valora mai mult decît un butoi de untură, va valora însă mai puțin decît o mie ori două mii de butoaie.

În treacăt punem în evidență aceste fapte acelor mintoși care caută cauzele pesimismului în artă aiurea decît în complexul cauzelor sociale. Tocmai această poziție păcătoasă a artei, în societatea contemporană, e tema admirabilei satire: *Liniște*. Această temă, de un mare și

adînc înțeles social, e și minunat de bine exprimată. Ar trebui s-o prescriem aici toată, pentru a arăta acea finețe de analiză psihică, acea ironie amară și batjocoritoare cu care poetul lovește în tîmpita mulțumire de sine, în nepăsarea pentru tot ce e adevărat, înalt, frumos și bun, acea revoltă a unui suflet generos, acea izbucnire a unei mîndrii legitime și acea amărăciune și durere de a vedea profanat tot ce-ți e sfînt, tot ce constituie cultul tău. Am zis că Vlahuță nu vede ori, mai bine zis, nu se uită la ceea ce se petrece în natura înconjurătoare, în schimb însă cît de bine vede el ceea ce se petrece într-un loc unde sînt strînși oameni, într-un salon, spre exemplu. Acolo el vede aproape fiecare mișcare, acolo aude aproape fiecare vorbă :

S-or găsi și pentru tine, suflet generos și mare,
Și-ncă mulți, ca să-ți arunce un cuvînt de-ncurajare.
Vei avea cinstea să intri și prin casele bogate,
Unde ți-or întinde mîna c-o-ngrijită bunătate
Doamne mari, cari-și vor face ochii mici ca să te vadă,
Tineri parfumați, de spirit, sclivisiți ca de paradă,
Și domni gravi, plini de afaceri, ce te-or întreba, discret :
Cam ce sumă să cîștige cu-a lui versuri un poet !...

. . . .

După masă — se-nțelege — doamnele te vor ruga,
Cu obicinuitul zîmbet, ca să le citești ceva.
Tu, mișcat de atîta cinste, îți scoți foile îndată,
Sfiicios cătînd la lumea ce-mprejurul tău stă roată,
Te închei frumos la haină și... începi. Una suspină,
Alta rîde, face semne și s-apleacă spre vecină.
Conversația începe : de copii, de slugi, de rochii...
„Are haz", șoptește gazda, spionîndu-te cu ochii.
„Uf, ce anost ! Cine-i ăsta ?" într-un colț se-ntreabă două.
„De, închipui-ți, săracul !... De povești ne arde nouă ?"

. . . .

Spune-acum, dacă-ți surîde o asemenea viață,
Și de crezi că e o soartă fericită și măreață
De-a lăsa acestor oameni dreptul să te umilească !
Căci pentr-un sărac ce simte, nu e rană sufletească
Mai grozavă decît mila rea și disprețuitoare,
Cu care-l privesc bogații din deșarta lor splendoare !

Și aceste două versuri energice, pline de mîndrie, aproape geniale :

A, nu-ți tăvăli talentul prin saloanele bogate,
Unde capul nu gîndește, unde inima nu bate.

*

Vlahuță a cîntat și el iubirea. Această temă predilectă a celor mai mulți poeți ocupă la el mare parte din tot ce a scris. În cîntarea iubirii se caracterizează, se desemnează și mai bine personalitatea, individualitatea poetică a lui Vlahuță și totodată adînca deosebire între el și Eminescu. O singură asemănare e între acești doi poeți, cînd e vorba de iubire. Ca și Eminescu, Vlahuță are cult pentru iubire, pentru dragoste. Viața fără dragoste e pentru poetul nostru lipsită de orice preț, e moartea. Unei femei care nu e în stare să fie cuprinsă de patima iubirii, poetul îi zice :

E păcat că ești femeie,
Și păcat că ești frumoasă.

Unei femei căreia i-a trecut vremea iubirii, poetul îi cîntă un groaznic : *Vecinica pomenire.*

Nu vezi tu, că îndărătu-ți e-ntuneric și pustiu !...
Și n-auzi cît de sinistru sun-a groapă și-a sicriu...

. . . .

Dumnezeu trece făclia dragostei din mînă-n mînă,
Noaptea cade grea și rece peste inima bătrînă !

Așa și este, nu-i vorbă, cînd inima femeii nu e încălzită de nici un alt ideal decît de idealul iubirei erotice.

Iubirea, pentru poet, absolvă toate păcatele. Unei femei care cade iubind, poetul îi zice :

Poți să cazi fără mustrare... ale tale dulci păcate
Negreșit că și de oameni și de sfinți îți sînt iertate

Dar ce sfinți ! Pe Dumnezeul însuși, și încă pe Dumnezeul creștinesc, poetul vrea să-l facă complice al acelora care sînt „prinși de dragoste nebună" *. O idee nu tocmai creștinească, dar foarte caracteristică pentru cultul dragostei la poet, ca și pentru cultul lui Eminescu, cînd zice :

Și noaptea candelă s-aprinzi
Iubirii pe pămînt.

Pînă aici e oarecare asemănare, dar de aici începe deosebirea. Eminescu a exprimat aproape numai iubirea

---

* Vezi *Dormi în pace.*

sa proprie ; Vlahuță, mai ales iubirea altora, iubirea femeilor în general. Eminescu, în zugrăvirea iubirii, rămîne artistul plastic, artistul formelor frumoase. Iubirea e zugrăvită printr-un cap culcat pe un sîn, prin o sărutare, prin îmbrățișarea unor mîni albe, reci și frumoase, parcă sculptate, de marmură, prin împletirea și despletirea unui păr lung, moale, de aur, și astea toate în lumina lunii, pe malul unui lac, sub umbră dulce de răchită. Iubirea e dar zugrăvită prin forme frumoase și plastice. Cînd Eminescu zugrăvește iubirea altora, ca în *Călin,* el, ca analiză sufletească, răscolește numai stratul întîi sufletesc, dacă putem să ne exprimăm așa, și numai într-atîta încît îi e trebuincios pentru plastic și frumos.

Numai cînd propria sa inimă e rănită de durere, ca în *Despărțire* ori în *Satira a IV-a,* el scoate strigări de o adîncă însemnătate sufletească. Dar, în general, iubirea e, mai înainte de toate, pentru Eminescu plasticul și formele frumoase, și o zugrăvește numai întrucît ea se manifestă plastic și frumos.

Cu totul altăceva e iubirea pentru Vlahuță. Pentru el iubirea e mai înainte de toate un simțămînt omenesc și îl interesează, îl pasionează ca atare, în afară de frumusețea formelor prin care s-ar manifesta. Din formele materiale ale manifestării iubirii, el păstrează numai strictul necesar, fără care ar fi cu totul neînțeleasă.

Pe el îl interesează, îl pasionează simțămîntul iubirii în sine, și de aceea și analiza psihică a iubirii, ca simțămînt, e mai adîncă la Vlahuță decît la Eminescu. Vlahuță nu se oprește la stratul întîi al simțămîntului, unde iubirea se manifestă idealistic și frumos, ci adîncește tot mai tare, pînă la drojdiile simțămîntului, și nu se dă înapoi cînd acolo, în adîncime, iubirea adevărată îmbracă niște forme brutale și animale, încuibate prin atavism în adîncimea sistemului nostru nervos, în adîncimea spiritului nostru. Simțămîntul iubirii, așa cum e exprimat de Vlahuță, e mai puțin frumos decît la Eminescu, dar e mai adînc și mai adevărat omenesc. Cum am zis, de cadrul exterior al iubirii se îngrijește așa de puțin încît zice :

Acum, cînd nu ne iubim,
Vino cu mine-n țintirim.

. . . .

Ce de mai cruci stau pe cărare ;
Aicea-i prima sărutare.

Desigur, nu se putea găsi un loc mai puțin potrivit pentru prima sărutare. Dar ceea ce iubirea pierde în frumusețe cîștigă în seriozitate. Pentru că iubirea zugrăvită de Vlahuță e serioasă, foarte serioasă, e un simțămînt cu care nu poți glumi, dulcea ironie a lui Eminescu din *Călin* n-ar fi de fel aici la locul său. Iată cum zugrăvește Vlahuță simțămîntul și bucuria întîlnirii :

O, de cîte ori, în urmă, de cu vreme stînd în prag
Și uitîndu-te în cale-i cu ochi lacomi și fierbinți,
L-așteptai, sfîrșit să puie dulcei tale suferinți,
Și mureai pîn' să se stingă razele în asfințit,
Mai curînd să vie sara, cînd, sfios, al tău iubit
Se rupea din întuneric...
Ah, cît de încet mai vine,
Îți ziceai zărindu-i umbra. — Pîn' s-ajungă lîngă tine,
Îți părea o vecinicie de-așteptare și de dor.
Tu-l sorbeai din ochi, privindu-l. El s-apropia ușor...
Tresăreai înfiorată ca de-un farmec din povești ;
Și, nemaiștiind ce cugeți și-n ce lume mai trăiești,
Te lăsai, în brațe-i, moale de-a plăcerei caldă lene,
Ca un flutur prins în pară tremurau a tale gene
De atingerea și focul pururea-nsetatei guri
Cînd stăteai a ta iubire pîn' la moarte să i-o juri
Găseai prea neîncăpătoare, prea îngust-a ta viață.

Sentimentul e puternic. Și mai puternic încă e într-o altă poezie admirabilă, *Ce dor.* În această poezie e de asemenea vorbă de primele dorințe și de prima iubire a unei fete, ca în *Călin.* Cititorii să facă singuri comparație.

Citām cîteva strofe strînse din această poezie. Cităm, fără a ține șirul, numai ceea ce e mai caracteristic :

Ce dor trebui să te cuprindă
De dragostele din povești,
Cînd te privești toată-n oglindă
Și vezi cît de frumoasă ești !...

Cînd singură parcă te sperii
De patima ochilor tăi,
Ce ard de farmecul durerii,
În spasmul visului dintăi...

. . . .

Iar noaptea, cînd te culci în pat,
Ca-n friguri, te cuprind călduri,
Și piept și tîmple ți se bat
De-a gîndurilor dulci torturi.

. . . .

Și-nvinsă de dorinți secrete,
De oarba inimii furtună,
Te-ntorci cu fața la părete
Și-ncepi să plîngi ca o nebună...

. . . .

Ca mîni ți-o răsări în cale
Frumosul tînăr visător...

. . . .

Ș-aveți să tresăriți deodată,
Cuprinși de-același farmec sfînt ;
De-a lui privire înfiorată,
Pleca-vei ochii în pămînt.

A voastre mîni se vor atinge,
Tremurătoare și fierbinți,
Și pe-amîndoi vă vor încinge
Aceleași lacome dorinți.

El dornic are să te soarbă
Cu ochi adînci și pătimași,
Tu-nvinsă de-o iubire oarbă,
La sînu-i cald ai să te lași.

Și moale, ca de somn topită,
O vorbă neștiind să-i spui,
Vei sta așa, înmărmurită,
Obrazul tău lipit de-a lui...

. . . .

Împreună cu admirabilele sonete ale lui Eminescu (în care e însă exprimată propria iubire a poetului), această analiză sufletească a unei iubiri e cea mai adîncă și pătrunzătoare din cîte s-au făcut în literatura română. Și e vădit că simțămîntul profund care se arată în aceste versuri e un simțămînt serios, aproape sinistru. E o adîncă patimă omenească, o patimă care la fiecare moment poate să izbucnească. Puneți-i stavilă și ea va izbucni cu o furie nebună, răsturnînd totul în drum, rupînd cele mai sfinte legături, răsturnînd toate convențiile sociale, prefăcînd în cenușă fericirea sa proprie și acordurile sufletești.

Și poetul nostru așa e de conștient de această atottriumfătoare patimă, de puterea ei neînvinsă, încît, foarte supus el însuși, dă sfat și altora :

Nu căta mistuitoarei
Patimi stavilă să pui.

Dar dacă-i pui stavilă ? Poetul și-a pus această întrebare și i-a dat și răspuns. Întîlnind aceste stavile, patima ori le distruge, ori nimicește corpul pătimaș. Într-o nuvelă, *Epraxia,* o femeie tînără, plină de viață, e călugăriță. Convenția socială, religia e dar aici stavila care se împotrivește manifestării iubirii firești. Neavînd putere să distrugă această stavilă, Epraxia e consumată de puterile pătimașe care fierb în ea, e distrusă, moare de oftică. Și băgați de seamă că Epraxia nu e amorezată de nimenea. E vorba de pornirile instinctive ale corpului, și aceste porniri instinctive sînt destul de tari pentru a consuma un corp frumos, tînăr și plin de viață. În admirabila poezie *Iertare,* alte condiții și convenții sociale pun stavilă iubirii ; o femeie tînără, frumoasă, străbătută de dorul iubirii, e măritată după un moșneag bătrîn, pleșuv, gîrbovit. E o întîmplare din nefericire atît de deasă, pe cît e și de arhimorală și hidoasă. Să vedeți însă cu ce furie brutală se manifestă patima omenească, zdrobită în picioare de societate.

Ea, poate aceeași Epraxie (vorbim de concepția poetului, care poate să moară și să învie), vine de la bal, ca M-me Bovary a lui Flaubert, unde a jucat cu un tînăr frumos, și iată sentimentele care o mistuie :

Și rămîi așa-nclештîndu-ți peste cap brațele goale,
Cu picioarele desculțe îngropate-n blană moale,
Nu gîndești nimic, și totuși simți că te aprinzi la față,
Te-nfiori ca de-o străină și fără-nțeles viață,
Ce s-a deșteptat în tine ; parcă te sfîrșești deodată
Într-o lene caldă, dulce ; apoi iar tresai ; te-mbată
Pofta strîngerei în brațe...
Ah, atunci — ca prin minune,
De-ar ieși el, ca o roabă, tremurînd i te-ai supune ;
L-ai lăsa să te-njosească, să te calce în picioare :
Cu ce drag ți-ai da viața, dacă ar fi să te omoare
În aprinsa, fericita și sălbateca-nclеștare
A nervoaselor lui brațe !...

. . . .

Triști și obosiți, în juru-ți, ochii cată dureros,
De-un suspin îți saltă pieptul, moi îți cad brațele-n jos.
Și te culci. Tot trupu-ți arde ; ca de spaimă sînu-ți bate ;
Te-ntinzi leneș-n răcoarea dulce-a pînzelor curate,

Și-nchizi ochii. Somnul însă, te-astîmpere, nu vine,
Căci s-au pus atîtea gînduri stavilă-ntre el și tine,
Căci ți-aprinzi singură capul cu vedenii felurite :
Te gîndești la multe alte nopți, nespus de fericite,
Și te-mbeți de voluptatea visurilor ce-ți înșiri,

Pradă unor desfrînate și bolnave-nchipuiri...

Unde-s ochii arși de doru-ți, să te vad-așa, culcată,
Cu adînca lor privire fioros să te străbată!...
Unde-s buzele-nsetate, răsuflarea să ți-o soarbă?
Unde-i el, stăpîn pe gîndul și pe patima ta oarbă?...

Poetul nostru știe dar că aici avem a face cu un sentiment anormal, desfrînat, bolnav. O patimă, o pasiune omenească, pentru a fi pricepută adînc, pe deplin, trebuie analizată în manifestările ei anormale, în manifestările ei cele mai extreme, sub cea mai mare apăsare, cînd inima e gata să se rupă în bucăți. Și iată de ce sub această mare apăsare au zugrăvit patimile omenești cei mai mari analiști ai omenirii, cum sînt Shakespeare, Balzac, Dostoievski. Tot sub acea apăsare, tot în manifestarea ei cea mai extremă a vrut să ne zugrăvească poetul nostru patima iubirii fizice, și, dacă a reușit, să judece chiar cititorii noștri. Cît e de înfiorător, de brutal acest simțămînt cînd își găsește expresia în dorința, în voluptatea de a fi bătută, călcată în picioare, prefăcută în roabă, sugrumată. Și cît e în același timp de adevărat! O emoțiune, o încărcare nervoasă cere să fie descărcată prin o manifestare corporală externă. Așa, spre exemplu, cînd sîntem emoționați, umblăm iute prin casă, strigăm ori plîngem. Dar aici încărcarea nervoasă e în gradul cel mai mare, și de aceea și descărcarea ce se cere e atît de sălbatică. E adevăr. Și cu putere incomparabilă e exprimat în versurile citate, ca în toată poezia! Repetăm, poetul știe perfect că simțămîntul într-o atare manifestare e anormal, e desfrînat, e o boală. Dar a cui e vina?

Un bătrîn pleșuv și gîrbov, slab, nervos și mic la stat,
Binișor înaintează — ți s-o apropie de pat,
Cu evlavie-ți ia mîna, ca pe-o moaște, ș-o sărută;
Sub privirea lui duioasă tu stai rigidă și mută.
Cu ochi galeși îți cerșește un surîs, o vorbă bună,
Dragostea-i chinuitoare ne-ndrăznind să ți-o mai spună
Și tăcerea ta e plină de mustrare și de ură.
Vede bine că-i ridicul și-ar pleca dar nu se-ndură:
Lîngă tine-i cald, și dulce, și-un parfum care-l îmbată,
Convulsiv îți strînge mîna, lacom nările-și dilată,
Și ofteează.

Cît de imorală, cît de hidoasă, cît de degradatoare e această priveliște. Și cel puțin dacă ar putea să fie scuzată prin pasiune! Dar poetul ne-a caracterizat perfect

această pasiune bătrînească, fără vlagă și fără dinți ca însuși bătrînul, prin versul: „Lîngă tine-i cald și dulce, și-un parfum care-l îmbată". Și iată femeia mistuindu-se în dureri, ajungînd brutală în simțămintele ei nefericite; nefericit e, desigur, și tînărul frumos cu care jucase la bal; nefericit și acest bătrîn, care simte că e ridicol. Cine dar e fericit, cine dar trage folos din această nefericire? Nimeni! Absurditățile vieții! Iar cauza? Cauza sînt, desigur, acele condiții sociale care îngăduie ca un trup tînăr, plin de viață, să fie zbuciumat de pasiune în patul rece, în brațele osoase ale bătrînului. Ele sînt cauza, ele sînt de vină.

Am citat versurile din urmă cu care sfîrșește poetul. Cum era și de așteptat, acela care are un cult așa de mare pentru iubire zice: poți să cazi, vei fi iertată; și de aici chiar și titlul *Iertare*. Se înțelege că poetul are dreptate, dar poate ar fi fost și mai bine dacă poetul îi zicea: „Poți să cazi, pentru că o cădere mai înjositoare și mai degradatoare decît acea în care ai căzut nu mai e cu putință". Iar titlul ar fi fost atunci: *Două căderi.*

Iertare, ca pătrundere și zugrăvire a adîncilor porniri de dragoste ajunse la apogeul lor, e o lucrare de mare talent și poate fără pereche în literatura română. Dar dragostea, iubirea omenească, simțămîntul iubirii omenești, este el oare numai din porniri, din senzații erotice? Se înțelege că nu. Afară de adînca și extrem de puternica simțire erotică, este alta strîns legată de ea, dar totuși altă simțire mai ales omenească și care s-a altoit pe cea dintîi. Cu cît se dezvoltă omenirea, cu atîta se dezvoltă și acest simțămînt eminamente omenesc, ajuns de pe acum la o înflorire bogată și negrăit de frumoasă. E un simțămînt puternic, capabil, în manifestările sale cele mai înalte, de sacrificii sublime. Acest simțămînt e menit să îmblînzească, să socializeze, să moralizeze animalul, frumosul, sublimul, dar totuși animalul din *Iertare*. Acest simțămînt, contrar celui curat fizic, poate să dureze viața întreagă, nu scăzînd, ci de multe ori fiind tot mai puternic, durînd pînă la mormînt. Despre acest simțămînt, ca și despre femeia ideală, de care am vorbit în articolul despre Eminescu, nici o urmă nu e în volumul de poezii al lui Vlahuță. O aluzie la dînsele găsim în alte poezii ale lui, tipărite acuma de curînd *(În fericire)*, dar noi nu putem vorbi decît de cele publicate în volum. Vom face

numai o urare, pornită din adîncul inimii, ca poetul nostru să ajungă în zugrăvirea acestui simţămînt, mai ales omenesc, la aceeaşi măiestrie la care a ajuns în zugrăvirea iubirii fizice.

*

Să mai spunem acuma cîteva cuvinte despre limba şi stilul lui Vlahuţă. E îndeobşte recunoscută frumoasa şi armonioasa limbă din scrierile lui. Şi această obştească recunoaştere e incontestabil bine meritată. După Alecsandri şi Eminescu, care au creat adevărata limbă poetică pentru lirica noastră, Vlahuţă e demnul urmaş şi emul al lor. Corectitudinea în ritm, în versuri, e tot aşa de desăvîrşită ca în cele mai bune poezii ale lui Eminescu. Din cînd în cînd numai, o rimă necorectă. Cîteodată, strîmtorat în marginile ritmului şi rimei, poetul aleargă la fel de fel de meşteşuguri, expediente, pentru a da strofei o formă potrivită pentru exprimarea unui anumit simţămînt. Aşa, spre exemplu, în poezia *Mamei :*

Din vremile apuse ş-atît de fericite,
Aducerile-aminte adesea mă-mpresoară.
Ce de-a viaţă-n urmă !... Ca un potop mă-nghite
Puzderia de visuri, pierduta mea comoară
Din vremile apuse ş-atît de fericite.

Repetarea versului întîi, la fiecare sfîrşit, poate să fie de mare folos, e foarte potrivită pentru exprimarea unui anumit simţămînt, mai ales a unui simţămînt melancolic. Căderea aceluiaşi vers în fiecare strofă, la aceeaşi depărtare, produce aceeaşi impresie ca tic-tacul regulat al unui ceasornic într-o odaie singuratică. Vlahuţă întrebuinţează des această formă de strofă. Aşa, spre exemplu, *În pădure,* în *Melancolia.* În altă poezie, voind a atrage, a concentra toată atenţia asupra versului :

A mele visuri risipite

repetă acest vers în strofa a doua, ca versul al treilea, şi în strofa a treia, ca versul al şaselea. Versurile lui Vlahuţă sînt cizelate frumos. Se vede că poetul nu va da la tipar o poezie pînă nu va cerceta cu de-amănuntul, cu toată seriozitatea, fiecare vers, fiecare cuvînt în parte,

cercîndu-l dacă e destul de potrivit, de rezistent. În această privinţă, Vlahuţă e din acea şcoală franceză, care, după Flaubert şi fraţii Goncourt, începe să aibă un cult cu totul nou, ori mai bine să învie cultul romanticilor, al unui Gautier, spre exemplu, pentru cuvînt.

Se ştie, spre exemplu, că Flaubert prefăcea de o sută de ori o frază şi pe urmă o citea tare, ca să audă dacă sună frumos. Cu toate că pentru o asemenea lucrare de cizelare a limbii pledează nume mari ca Flaubert, Goncourt ori un poet contemporan de talentul lui Leconte de Lisle, vom îndrăzni să fim de altă părere în privinţa acestei faceri şi prefaceri a limbii. Arta pornită pe acest povîrniş cade în boscărie. Flaubert zicea că un scriitor poate să trăiască după moarte numai prin o limbă desăvîrşită în scriere. Nemurirea scriitorului, după această opinie, ar fi proporţională cu perfecţiunea limbii din scrierile lui. Aceasta e atît de puţin adevărată că din doi scriitori, Gautier şi Balzac, dintre care cel dintîi era cel mai perfect stilist al şcoalei romantice, pe cînd cel de-al doilea era uneori foarte greşit, Balzac trăieşte şi va trăi, pe cînd mulţi oare mai citesc pe Gautier ? Este dar alt element, mai însemnat, care face o scriere nemuritoare.

Emoţiunea, viaţa omenească cuprinsă în scriere o fac nemuritoare, nu perfecţiunea limbii care joacă un rol supus, în orice caz mai puţin însemnat. Bineînţeles că prin aceste cuvinte nu dorim deloc să negăm importanţa limbii frumoase în scriere ori să fim pentru o limbă neîngrijită ; aceasta ar fi iarăşi o extremitate contrarie, şi mai păgubitoare pentru artă. Sîntem contra fetişismului cuvîntului, precum sîntem contra oricărei exagerări. Sîntem contra cizelării minuţioase şi laborioase a limbii pentru că *„a force de corriger on gâte"* *, prin prea multă lucrare asupra limbii se poate păgubi tocmai ceea ce e mai important în scrierea poetului : emoţiunea, viaţa **.

Bineînţeles, a nu îngriji de limbă ar fi iarăşi o mare greşeală. Noi sîntem numai contra exageraţiilor. Din cuvintele noastre credem că urmează altceva, şi anume : artistul, înainte de a începe să scrie, trebuie să mînuiască

*** [„Tot îndreptînd, strici" (fr.).]**

** În privinţa aceasta vezi Guyau : ***L'esthétique au point de vue sociologique.***

foarte bine limba, trebuie s-o cunoască, s-o priceapă perfect. Cunoaşterea perfectă a limbii trebuie să precedeze producţia artistică. Am spus aceste cîteva cuvinte tocmai pentru că acest cult exagerat pentru formă îl găsim la Vlahuţă. Nu-i vorbă, scriitorilor români le e mult mai iertată această cizelare, această căutare obositoare a cuvîntului decît unor scriitori francezi. Limba românească e încă limbă săracă, o limbă de formaţiune, şi deci aici e explicabilă o muncă grea pentru a găsi, a descoperi un cuvînt potrivit. Poeţii viitori vor trebui să ţină în seamă această strădanie a înainte-mergătorilor lor. Recunoaştem bucuroşi că aşa e, şi că atîta muncă, din punctul de vedere al formării limbii, poate să fie de un folos foarte mare, dar faptul rămîne în picioare, că o lucrare prea stăruitoare asupra cuvîntului şi a frazei scade de multe ori valoarea unei producţii artistice, nimicind o parte din sinceritatea şi intensitatea emoţiunii, o parte din viaţă. Chiar în unele din cele mai frumoase poezii ale lui Vlahuţă, cum e *În pădure,* se simte această greşeală. Poezia e desăvîrşită ca formă, dar nu e tot aşa de perfectă ca emoţiune. Ceea ce face din *Linişte, Ce dor, Iertare, Dormi în pace, La icoană, Lui Eminescu, Ce te uiţi cu ochii galeşi* nu numai cele mai bune poezii scrise de Vlahuţă, dar şi unele din cele mai bune ale întregii literaturi româneşti, este afară de frumoasa lor formă, adînca şi sincera emoţiune, viaţa plină ce tremură în ele, mai ales emoţiunea şi viaţa. De altmintrelea, Vlahuţă înţelege perfect tot ce zicem şi exprimă acest adevăr în versuri pe cît de energice, pe atît şi de frumoase :

Cînd mi-i inima-ncărcată, şi cînd gîndurile-n muncă
Bat şi rup zăgazul păcei, şi din matca lor s-aruncă,
Toate lacome,-nsetate d-a ieşi din haos, clare,
Ferecate-n cetluita versurilor încleştare,
Cînd viaţa mea întreagă mi-e în flăcări, zbuciumată,
Nu cumva c-are să-mi fie grija să deschid îndată
Şi să văd cum mă învaţă codul bunelor manieri...

Sfîntul adevăr, el însuşi vorbeşte aici prin gura poetului nostru. Viaţa întreagă în flăcări, zbuciumată, e esenţiala condiţie a creării poetice *.

* Vorbim în articolul acesta mai ales de poezia lirică.

Dar cizelarea şi armonizarea limbii fiind, bineînţeles, un lucru mult mai serios şi important decît codul bunelor maniere, poate să aibă aceleaşi urmări, acelaşi rău, nelăsînd

...simţirea caldă, plină, vie şi întreagă
Să zbucnească, şi vestmîntul care-i vine să-şi aleagă.

Ni se va zice însă poate : „Cum, nu recunoaşteţi munca, şi încă o muncă mare, grea ?" Eu, personal, nu numai că recunosc rolul şi importanţa muncii, cît îi dau un preţ şi un rol nemăsurat de mare. Mai întîi, eu pricep ca pe artist să-l muncească greu şi o vreme foarte lungă o icoană frumoasă, care se încheagă în spiritul lui, pînă ce ea poate să fie manifestată în formă poetică. Aceasta e munca înainte-mergătoare scrierii. Iată încă altă muncă, o muncă grea, lungă, care cere sacrificii mari, imense ; e munca pregătirii propriului său spirit. Cu cît e mai cultivat, cu cît e mai larg spiritul poetului, cu atîta mai mare va fi şi creaţiunea lui. Un artist, fie şi mai genial decît Paganini, nu va putea scoate sunete frumoase şi armonice dintr-o diblă spartă, ci îi trebuie un instrument perfect pentru a scoate acele sunete dumnezeieşti ; instrumentul poetului e spiritul său propriu, spiritul e şi creator şi instrument. Iată de ce se cere o mare cultivare a acestui instrument minunat. Am auzit spunîndu-se că unui om de ştiinţă, unui critic i se cere multă şi variată citire, mare cultură ştiinţifică, unui artist însă, unui poet, nu. N-am destule cuvinte, n-am destulă putere pentru a protesta contra unei atare păreri greşite.

Afară de cîteva ştiinţe prea abstracte, eu nu văd care dintre ştiinţe, în generalizările lor cele mai înalte, n-ar putea să fie nu numai un factor pregătitor pentru crearea artistică, dar chiar să-i dea un material direct. Bineînţeles că o largă cultură literară, cunoaşterea literaturii tuturor naţiunilor e un lucru şi mai esenţial.

De asemenea, afară de pregătirea intelectuală, este alta tot aşa de importantă, poate mai importantă ; pregătirea morală, prin o viaţă adevărat omenească, plină de manifestări omeneşti. N-aş putea să-mi explic mai bine gîndul asupra acestei materii de o imensă importanţă decît printr-o admirabilă icoană, împrumutată dintr-o dramă a genialului scriitor norvegian Björnson. În cîteva cu-

vinte, iată cuprinsul acestei drame. Un preot, un pastor, are o nevastă și doi copii mari. Nevasta pastorului e lovită de paralizie. De mulți ani stă nemișcată în patul său. Pastorul, în acești ani, duce o viață de sfînt din primele vremuri ale creștinătății, răspîndind iubirea și lumina asupra concetățenilor săi, sărmani pescari din nordul Norvegiei.

Cînd iarna grea, viforoasă și geroasă, de la malurile oceanului înghețat, suflă asupra stîncilor Norvegiei nordice, pastorul trece peste aceste stînci, ducînd cu sine ajutor flămîndului, mîngîieri nemîngîiatului, cuvîntul bun nefericitului.

Cînd vîntul groaznic al Nordului depărtat ridică valurile oceanului polar cît munții, pastorul trece cu luntrea prin fiorduri, printre stînci ascuțite, pentru a duce cu sine ajutor pescarilor săraci, ale căror colibe sînt pitite între stînci pe malul oceanului. De sute de ori viața i-a fost în primejdie, scăpînd numai ca prin minune. Multe boale ale sufletului și ale corpului a vindecat pastorul, multe minuni a făcut el, pe care pescarii îl credeau un sfînt, numai una n-a putut și nici n-a îndrăznit să facă : să ridice pe biata lui nevastă din patul ei de durere. Dar într-una din zile venind acasă, după una din excursiunile sale binefăcătoare, în care iarăși viața lui fusese de zece ori în primejdie, el zice : „Simțesc că sînt acuma în sfîrșit gata a face cea din urmă și cea mai mare minune, să scol din patul ei pe sărmana paralitică". Nevasta lui doarme adînc. Beat de entuziasm, de iubire fără margini, pastorul pleacă la capela ce era pe o stîncă aproape de casă și, într-o supremă sforțare, se aruncă la picioarele lui Hristos. Capela se umple de un cîntec sfînt și maiestuos. Nu e o rugă obișnuită aceasta ! E suprema rugă a unui suflet scăldat în cea mai adîncă și mai curată iubire pentru semenii săi.

Clopotul capelei începe să bată : un dangăt lung, jalnic, nesfîrșit și armonios se răspîndește de pe stîncă asupra valurilor oceanului. Acest dangăt pornește singur, neatins de mîna omenească, clopotul pare pus în mișcare de puternicele acorduri ale inimii omenești. Pescarii se strîng din toate părțile să vadă această mare minune, cea mai mare din cîte a făcut pastorul lor.

Bolnava doarme, iar pastorul cîntă ruga lui supremă, cîntă mereu : el nu se va scula pînă nu se va împlini acea minune, și dacă nu se va împlini, el va cînta ruga sa pînă ce va muri aici, la picioarele lui Hristos. Dar minunea s-a făcut. Sărmana bolnavă se trezește, se scoală și încet începe să pășească spre capelă. Să fie oare o fantezie aceasta ? Nu tocmai. Psihofiziologia e pe cale să ne dea explicația unor fenomene și mai ciudate, care se numesc hipnotizarea la distanță. Psihofiziologia ne arată că e perfect cu putință această înviere a unei paralitice prin voința altuia, mai ales cînd sistemul nervos, cînd voința acestui om s-a educat așa cum s-a educat a pastorului lui Björnson ; știința ne zice dar că e perfect posibilă această resuscitare prin voință.

Dar nu e vorba de aceasta. E vorba că aici avem o admirabilă icoană de ceea ce trebuie să fie un adevărat poet artist, un mare poet. Un mare poet trebuie să facă o minune și mai mare decît minunea pastorului. El trebuie să trezească gîndurile adormite ale concetățenilor săi, el trebuie să învieze simțămîntul iubirii, simpatiei și armoniei universale, care la foarte mulți zace paralitic pe patul de durere. El trebuie să insufle cele mai adînci gîndiri și cele mai înalte simțăminte, el trebuie, într-un cuvînt, să aspire a ajunge profetul și conducătorul sufletesc al poporului său.

Dar pentru a merita această imensă onoare trebuie să trăiască viața pastorului lui Björnson, pentru ca și el la un timp dat să zică : „Sînt gata". El trebuie, după recomandația genialului Goethe : să se pătrundă de toată știința și de toată morala veacului.

PESIMISTUL DE LA SOLENI[25]

Am vorbit de mai multe ori despre pesimism. Am arătat cît de serioasă și de dureroasă e această manifestare a spiritului omenesc, această boală a veacului, o boală care, de altmintrelea, nu e specială numai veacului nostru.

Dar e pesimism și pesimism, sînt pesimiști și pesimiști. Ca orice manifestare a spiritului omenesc, el are și o parte serioasă, foarte serioasă, dar are și o parte ridicolă.

Și sub numele de pesimism și de pesimiști încap o mulțime de categorii de noțiuni și de oameni care au foarte puțin comun între ei.

Ar fi o lucrare foarte originală și foarte grea pentru cel ce ar căuta să clasifice rațional pe cei ce sufăr de această boală. Fără a voi să facem noi clasificarea pomenită, îndrăznim numai a atrage luarea-aminte asupra a două grupuri de pesimiști, în care socotim noi că ar încăpea mai toți. Cu alte cuvinte, credem că-i putem împărți în *pesimiști sinceri* și în *pesimiști papagali.*

Ca să nu fim rău înțeleși, aducem două-trei pilde din care se va vedea pe care îi numărăm în grupa întîia și pe care în a doua. Iată un tînăr cu simțiri înalte, cu idealuri mărețe. El intră în viață plin de iluzii, plin de hotărîrea de a se lupta, de a face să învingă idealurile sale. Dar viața începe a-i da lovitură după lovitură, arătîndu-i cît a greșit în unele așteptări, cît de mult s-a încrezut în puterile sale, cît de puțin a socotit mărimea puterii dușmane. Lovituri după lovituri îi cad pe cap, tînărul cade ostenit, deznădăjduit, își pierde încrederea în idealurile

pentru care s-a luptat, părăsește cîmpul de luptă, nu mai are încredere nici în sine, nici în alții, ba chiar pierde încrederea pînă și, dacă nu în dreptate, dar cel puțin în putința de a o face biruitoare, și cu glas trist și zdrobit, icoană adevărată a stării lui sufletești, repetă amarele cuvinte: „În zadar! Toate-s în zadar! Nedreptatea e veșnică, ca și omenirea: a fost, este și va fi; lumea va rămîne pururea o vale de lacrimi și de deznădejde, și orice am face în zadar va fi! Nedreptatea și suferința sînt ca o hidră cu sute de capete; taie unul și alte două cresc în locu-i încă mai grozave. Și eu am avut iluzii, și eu m-am luptat, dar văd că toate-s în zadar!" Iată un pesimist sincer. Se înțelege că nu-i acesta idealul nostru. Dimpotrivă, noi avem cu totul altul: un om care, căzînd în luptă, se ridică iarăși cu puteri nouă, cu hotărîre nestrămutată de a se lupta înainte; un om care, chiar învins ori pierind, nu-și pierde nădejdea în dreptatea și în bunătatea cauzei pentru care se luptă; un om care, chiar în ceasul de pe urmă, cu buzele învinețite, uitîndu-se în fața morții, va repeta celor de prinprejur cel mai mare, mai plin de înțeles, mai nobil cuvînt al limbii omenești: *înainte!* Iată idealul nostru. Dar, deși pesimistul sincer de care am vorbit nu-i idealul nostru, cu toate acestea știm să prețuim un om sincer. Știm că nu e dat fiecăruia a fi așa cum am dori noi. Pentru asemenea pesimist, prin urmare, nu putem avea decît simpatie, nu putem decît să-l plîngem.

Dar iată alt tip. Iată un fecior de bani gata. Viața lui și-a petrecut-o fără să știe nici ce-i munca, nici ce-i nevoia. Caracter moale, slab, minte de rînd, inimă și simțiri mici. Fie de modă, fie pentru a-și gîdila nervii și iubirea de sine, tînărul nostru, bineînțeles, numai cu vorba se face apărător grozav al ideilor și idealurilor celor mai înaintate. În închipuirea-i, șezînd în casă, el se crede mîntuitorul lumii. El, tînărul cutare, va ferici lumea, va răsturna ordinea de lucruri păcătoasă, va pune alta în loc. Popoarele îl vor înălța; iar istoria va pune lîngă numele lui cuvintele: marele, nobilul, genialul cutare. Intrînd însă în viață, tînărul nostru bagă deodată de seamă că lucrul nu-i așa de simplu cum visa el de-acasă, că zidurile dușmane nu se iau, nu cad ca ale Ierihonului, numai prin cîntece. La cea dintîi lovitură, voinicul nostru se dă înapoi. Toată moliciunea caracterului, lipsa de adîn-

cime în sentimente, creşterea greşită se arată pe dată şi, după scurtă vreme, vezi pe eroul nostru cu un locşor bun, cu lefşoară grasă, trăgînd nădejdea deputăţiei. Iar pentru a-şi împăca microscopica-i conştiinţă : după un *dejun* îmbelşugat cu prietenii ori întîlnindu-se cu un tovarăş de altădată, cu care vorbea împreună în vremile trecute despre „visurile frumoase ale tinereţii", cum zic poeţii, tînărul nostru se va tîngui cu glas melancolic : „Ce vrei, frate ! Viaţa-i plină de ticăloşii ! Ce putem noi împotriva păcătoşeniei şi a suferinţei care-s veşnice ca şi viaţa ? Am avut şi eu iluzii, m-am luptat, dar m-am încredinţat că toate-s în deşert, şi bine a zis Leopardi :

«Four che il nostro dolor,
...Ascano e tutto»" *

Iar a doua zi leopardistul nostru se duce să vîneze o fată cu zestre mare şi un socru cu trecere şi cu spete zdravene. Dacă tipul dintîi este al unui *pesimist sincer*, al doilea e de bună seamă al unui *pesimist papagal*.

Să luăm altă pildă. Un tînăr cu sentimente nestricate, cu inima iubitoare, fierbinte, încrezătoare, se îndrăgosteşte de o fată care îl iubeşte de asemenea ori cel puţin zice că-l iubeşte. Tînărul se însoară. Încrezător şi iubitor, el îşi pune toată iubirea şi încrederea în femeia iubită. Dar iată-l că printr-o întîmplare află adevărul îngrozitor : femeia pe care o iubea aşa de mult îl înşală mişeleşte, calcă în picioare şi marea lui iubire, şi nemărginita lui încredere. O furtună groaznică de acest soi se încheie prin ucidere ori prin sinucidere, ori cel puţin prin o ruinare a sistemului nervos al omului ale. cărui sentimente înalte au fost călcate şi pîngărite. Nu-i de mirare, se înţelege, ca tînărul nostru, după asemenea furtună a vieţii sale, să rămînă veşnic melancolic, să socoată trădarea în viaţă ca regulă şi nu ca excepţie, să repete amarele aforisme ale lui Schopenhauer împotriva femeilor, într-un cuvînt, nu-i de mirare ca un asemenea om să ajungă pesimist din optimist, cum era poate. Iată însă alt tînăr, care are mai multă închipuire decît iubire, mai multă obrăznicie decît caracter şi minte. Încredinţat, Dumnezeu ştie pentru ce, că are drept asupra iubirii tuturor femeilor

* [„În afară de durerea noastră
...Înşelăciune e totul" (it).]

pe care îşi va pune ochiul, acest tînăr prinde dragoste pentru o fată pe care a văzut-o de-abia, cu care n-a vorbit decît două-trei cuvinte la vreun bal. Atît îi destul pentru a socoti că domnişoara cutare îi datoreşte iubire şi credinţă. Se întîmplă că domnişoara e cu totul de altă părere şi se mărită cu altcineva ; tînărul nostru se simte jignit, cade în melancolie, vorbeşte de neant, de *„gentillezza del morir"* * a lui Leopardi ; ori repetă cuvintele lui Schopenhauer : „Dobitocia nu strică lîngă femei. Dimpotrivă, geniul mai degrabă ar putea fi neplăcut, ca o monstruozitate". Şi geniul nostru se uită în vremea aceasta în oglindă să vadă dacă melancolia îi şade bine. Acesta e un *pesimist papagal*.

Din aceste două pilde vor vedea cititorii noştri ce înţelegem noi prin pesimişti papagali. Pesimiştii papagali sînt mult mai numeroşi decît ceilalţi. Un slujbaş dat afară pentru că nu-şi împlinea datoria, un ofiţer care n-a primit o decoraţie aşteptată, un student care a căzut la examen, vorbesc de marele neant, de genialul Schopenhauer, care „bine a zis ce a zis...", dar fiindcă Schopenhauer n-a zis nimica nici despre trecerea examenelor, nici despre necăpătarea de decoraţii şi, mai ales, fiindcă indivizii în chestie nici n-au gîndit să-l fi citit, de aceea citaţia se încheie în „bine a zis ce a zis..."

Mantia lungă, pălăria cu pană, melancolia lui Hamlet fac prea mare întipărire asupra domnişorilor din lumea aşa-zisă bună pentru ca domnişorii să nu se apuce să maimuţărească pe prinţul Danemarcei, repetînd înaintea oglinzii, ca să vadă dacă vor fi destul de interesanţi : *„To be or not to be, that is the question !"* ori declamînd cu glas jalnic înaintea unei domnişoare : *„La mînăstire ! La mînăstire !"*

Dacă fetele din pensionat beau oţet pentru a fi mai galbene şi a părea astfel mai interesante, pentru cuconaşi locul oţetului îl ţine pesimismul.

A doua pricină, care de asemenea contribuie la înmulţirea neamului pesimiştilor papagali, este că el e o mască sub care se ascund o mulţime de păcătoşi. În adevăr : să luăm ca pildă ţara noastră, şi anume vremurile trecute, cînd cuvîntul pesimism nu se strecurase încă pe la noi. Atunci un tînăr care-şi petrecea nopţile în crîşme,

* [„Plăcerea de a muri".]

bînd, se numea bețiv; un desfrînat se numea ștrengar, crai, om stricat; unuia care înșela ori nenorocea o fată îi ziceau ticălos; acuma, nu. Astăzi un tînăr venind de la crîșmă, *café chantant* ori de la casa de prostituție se uită la cartea lui Schopenhauer pe care o are pe masă și repetă „O, tu, mare între cei mari!" și se cheamă că-i pesimist. În adevăr, neprețuit cuvînt! Mai înainte ticălosului îi ziceai verde și lămurit ticălos; acuma, nu; tînărul e pesimist! Cititorii noștri, negreșit, au băgat de seamă că pesimiștii papagali nu seamănă unii cu alții și că ar fi nevoie să-i mai împărțim și pe dînșii în *nevinovați* și în *ticăloși și răi (mauvais drôles)*. Pentru a nu osteni însă pe cititori, vom lăsa la o parte clasificarea pesimiștilor papagali, care ne-ar duce prea departe.

*

Pesimiștii au fost de multe ori zugrăviți în literatura europeană; o încercare de acest fel s-a făcut și în literatura noastră atît de săracă în lucrări originale. Această încercare a fost făcută în romanul *În fața vieții* de d-l Duiliu Zamfirescu, tînăr scriitor nu lipsit de talent. Romanul a fost scris cu teză [26], și anume pesimistă; eroul e un schopenhauerian.

Înainte de a analiza lucrarea literară a d-lui Duiliu Zamfirescu, vom face o observație care ne va fi de mare folos pentru a pricepe eroul și romanul. Un artist care ar voi să trateze pesimismul în lucrarea sa, să ne zugrăvească un tip de pesimist trebuie neapărat să știe a face deosebire, să înțeleagă prăpastia între pesimiștii sinceri și între cei papagali. În adevăr, să presupunem că un scriitor ar voi să ne zugrăvească un pesimist sincer. Dacă are talent, va face să treacă înaintea noastră tabloul trist al înlănțuirii de cauze care, lucrînd asupra unui caracter cinstit, simțitor, ales, dar fără mare tărie, îl azvîrli în rîndurile pesimiștilor. Totodată autorul ne va înfățișa tragedia ce se petrece în sufletul acestui om, acel amar nesfîrșit care îi sfîșie inima, acel deșert grozav care i se formează în minte și acea nemulțumire de sine și de alții care omoară cele mai bune sentimente omenești. Dînd un astfel de tablou trist și adevărat, artistul, fără să vroiască, va face pe public să compătimească și poate chiar să aibă oarecare respect pentru acest om nenorocit. Zugrăvindu-ne un pesimist papagal, artistul va face iar să ne treacă pe dinainte o înlănțuire de pricini, care lucrînd asupra unui caracter moale și stricat, asupra unei minți mărginite, dar cu multe pretenții, îl vor face pesimist papagal. Totodată, autorul ne va înfățișa comedia ce se petrece în sufletul pesimistului. Acea deșertăciune a inimii și a minții, acele pretenții prea mari care atît de puțin se potrivesc cu puterile individului și care cresc pentru că el caută să se facă pe sine și pe alții să creadă că e nemulțumit, că este pesimist. Dacă artistul va avea destul talent, destulă putere de ironie, va izbuti a stîrni rîsul publicului împotriva eroului său și poate chiar disprețul meritat.

Să presupunem acuma că un scriitor, avînd pentru romanul ce face, ca material, pesimismul papagalicesc, iar ca erou un ins pătimaș de această boală, nu-și va înțelege eroul și-l va lua drept pesimist sincer. Poate cineva să-și închipuie ce încurcături, ce balamuc va cășuna o astfel de neînțelegere, sau mai bine de înțelegere pe dos a subiectului? Cea mai păgubitoare urmare a unei astfel de greșeli va fi că psihicul, viața lăuntrică a eroului va rămîne pentru scriitor carte închisă cu șapte peceți. Gîndind că are de descris un pesimist sincer, autorul va căuta în eroul său însușirile potrivite pentru un asemenea caracter; aceste însușiri neaflîndu-se însă, se înțelege că nu le va putea zugrăvi în tablou-i artistic, și scriitorul va fi silit a ne tot spune că individul d-sale e bun, nobil, simțitor și altele de acestea. Acest mijloc va avea multe neajunsuri. Mai întîi laudele vor fi mincinoase de vreme ce eroul nu va fi nici bun, nici nobil, nici simțitor. Al doilea, aceste recomandații nu se vor potrivi de loc cu faptele papagalului (se înțelege, dacă autorul are destulă pricepere și destulă putere de observație, pentru a nu face pe erou să îndeplinească fapte pe care în adevăr nu le-ar face); în sfîrșit al treilea neajuns va fi că romanului îi va lipsi o însușire pe care noi, publicul, sîntem în drept a o cere, adică romanul va fi plin de laude... care n-ar fi trebuit spuse chiar de-a dreptul, ci s-ar fi cuvenit ca din faptele eroului, din vorbele lui și din toată economia lucrării literare să iasă la iveală aceste însușiri.

Alt neajuns simțit va fi lucrarea demoralizatoare ce romanul va avea asupra unor cititori. În adevăr: să pre-

supunem că eroul nostru, un pesimist papagal din subîmpărţirea celor ticăloşi, va face vro blăstămăţie ; autorul, luîndu-l drept pesimist sincer, ne va vorbi de sentimentele lui nobile, de inteligenţa lui înaltă, şi altele de acest fel... Fiecare poate să-şi închipuie ce înrîurire morală poate să aibă, mai ales asupra tinerilor, o astfel de scriere. Am putea să mai găsim încă multe alte neajunsuri, izvorîte din această greşeală de căpetenie a artistului, dar ajung şi atîtea, mai ales că nu voim să ne prea depărtăm de romanul d-lui Zamfirescu.

*

Am spus că romanul *În faţa vieţii* este scris pe teza pesimismului, iar eroul e un schopenhauerian. Autorul grămădeşte toată luarea-aminte asupra persoanei de căpetenie, asupra pesimistului, toată lumea cealaltă nu e pusă decît ca o garnitură pentru a scoate la iveală caracterul eroului. De aceea şi noi ne vom ocupa mai mult de dînsul, urmărindu-l pas cu pas în toată întinderea romanului. În această călătorie vom vedea strălucitele isprăvi ale eroului şi ni se vor arăta toate însuşirile bune şi rele ale romanului.

Persoana de căpetenie a lucrării d-lui Zamfirescu este Eugeniu Soleanu, tînăr dintr-o familie boierească din Moldova şi care plecase la Paris pentru a învăţa. În anii dintîi, ne spune autorul, Eugeniu mîncă multe parale şi făcu puţină treabă. De la al treilea an însă, fie că se săturase de petreceri, fie că natura sa mîndră şi cu totul superioară simţise nevoia de a se împărtăşi din acea dătătoare de viaţă care se cheamă învăţătură... se apucă de lucru. Aşadar, de la cel dintîi cuvînt al autorului despre erou, ni-l recomandă ca o natură mîndră şi cu totul superioară. Această recomandare se repetă mai la fiecare pagină. Aşa, după ce ne spune că Soleanu era „natură mîndră şi cu totul superioară", puţin mai jos ne înşiră : „Neîncrederea în sine care, la o vîrstă oarecare, stăpîneşte naturele cele mai superioare..." etc. La pagina a doua ni se spune că „la douăzeci şi şase de ani, Eugen Soleanu era un om întreg" ; cuvintele „om întreg" sună subliniate în text. Soleanu avea „cunoştinţe temeinice", atît de temeinice încît, cînd a vorbit înaintea societăţii geografice din Paris şi a fermecat acea societate, a fost felicitat de preşedintele ei şi în urma acestei izbînzi „toată colonia română recunoscu în Soleanu pe şeful ei". „Natură... mîndră şi cu totul superioară", „om întreg", „cunoştinţe temeinice", „şeful recunoscut al coloniei române" şi altele, şi altele. Cum văd cititorii, n-avem a face cu un om de rînd, ci cu un om mare, deosebit ; cel puţin aşa ni-l recomandă autorul. Ce-ar ajunge eroul nostru cu asemenea însuşiri grozave nu ştim, poate ar fi pus în mirare Franţa ori chiar Europa întreagă ; dar întîmplarea a voit altfel.

Pe cînd începea examenul de doctorat, Soleanu primeşte o scrisoare de la tată-său ca să se întoarne în ţară pentru că e ruinat şi nu-i mai poate trimite cîte cinci sute de lei pe lună. Această ştire, negreşit nu tocmai îmbucurătoare, produce asupra eroului nostru o înrîurire care nu se potriveşte deloc cu un caracter mîndru şi superior : eroul plînge ca un copil pentru că nu poate să aibă cinci sute de lei pe lună ca să-şi treacă examenele ! „Lacrămile îl podidiră şi plînse cu capul în mîini cîteva minute. Această fire semeaţă cu ea însăşi şi blîndă cu alţii avu un moment de teribilă răscoală contra destinului.

. . . .

Se sculă după scaun, liniştit puţin prin lacrămile ce le vărsase şi-şi ridică capul, avînd aerul de a privi pe cineva drept în faţă.

— Aşa începem ?... Foarte bine ! Vom vedea cine va birui".

Această scenă — cu plînsete, cu „teribilă răscoală" contra soartei, chipul cum porneşte ca Marlborough împotriva unor duşmani nevăzuţi şi fraza : „Vom vedea cine va birui" şi toate pentru că papa nu mai poate să trimită cinci sute de lei pe lună — s-ar potrivi minunat la vreun băieţelul mamei, îngîmfat, prost, fără pic de caracter. Dar pentru un *om întreg, mîndru,* cu totul superior, şeful recunoscut al coloniei române etc., etc., scena aceasta este absolut cu neputinţă.

Cu toată răscoala împotriva soartei, trebuie să plece pesimistul de la Soleni : se vede că a arăta pumnul la toată lumea, a porni la luptă cu duşmani neştiuţi, rostind fraze à la Cezar ori à la Alexandru Macedon : „Vom vedea cine va birui" era mai uşor decît a găsi hrana zilnică pe cîteva luni, pînă la trecerea examenului. So-

leanu se duce să-şi ia ziua bună de la prieteni şi în drum trece pe la „una din acele gentile păpuşi de care e plin Parisul, care-i mîncase foarte mulţi bani..." Faptul că Soleanu a mîncat foarte mulţi bani, storşi cine ştie cum din ţară, cu o păpuşă gentilă din Paris nu micşorează întru nimic respectul autorului pentru cavalerul de la Soleni, şef recunoscut al coloniei române din Paris. Zouzou, astfel se numea păpuşa lui Soleanu, aflînd că o lasă, îl dă afară insultîndu-l cum urmează : „...Tu nu eşti decît o canalie, ca toţi românii !" Soleanu, care ar fi putut să sufere dacă l-ar fi numit pe dînsul canalie, şi anume pentru că avea „o fire semeaţă cu ea însăşi şi blîndă cu alţii", nu putea însă suferi să se batjocorească toată colonia română, al cărei cap era el ; deci, luînd poziţie cum se cuvine în asemenea împrejurări, ţinu logosul ce urmează, aşa de potrivit cu împrejurarea ca şi discursurile înflăcărate de dragoste rostite de Don Quijote înaintea unei slujnice pe care o lua drept o prinţesă : „Doamnă, te poftesc să nu insulţi în mine pe români, căci faţă cu o femeie ca d-ta n-aş putea să-i răzbun". Se înţelege că Zouzou nu pune nici un temei pe asemenea fraze naţionale şi dă pe eroul de la Soleni afară. Plecînd de la gentila păpuşică, Soleanu, în loc de a pricepe cît de caraghios era, în loc să-i fie scîrbă de sine, se scîrbeşte de lume şi începe a gîndi : „Oare dacă lumea, în mare parte, n-ar fi decît un macrocosm de Zouzou ?" Pe drum, Soleanu se întîlneşte cu prietenul său, franţuzul Borel, care, aflînd de nenorocirea cavalerului nostru şi văzîndu-l atît de deznădăjduit, îl pofteşte la prînz şi-i dă apoi o scrisoare, luîndu-i cuvîntul că o va despecetlui numai atunci cînd va cădea în cea mai mare deznădejde.

Am pomenit de scrisoarea aceasta fiindcă-i menită, cum vor vedea cititorii noştri, a juca un rol important în viaţa lui Soleanu. Venind acasă la Soleni, pesimistul face cunoştinţă cu Elena Marţian, nevasta acelui tovarăş care ruinase pe tatăl lui Soleanu. Elena Marţian are la d-l Duiliu Zamfirescu rolul de eroina romanului. Cum se face în asemenea împrejurări, Soleanu îndrăgeşte pe Elena, şi ea pe dînsul, lucru cu atît mai firesc cu cît, după spusele d-lui Zamfirescu, Elena e o natură superioară ca şi Soleanu, şi, cum spune înţelepciunea noroadelor, cei ce se aseamănă se adună. La întîia întîlnire,

eroul nostru şi viitoarea eroină a romanului întrebuinţează nişte fraze care se par autorului pline de duh, dar care în realitate sînt lipsite de orice însemnătate. Mai pe urmă încep amîndoi o discuţie filozofică asupra întrebării : „Dacă omul trebuie să cugete la ce face, ori ba". Elena zice că da, iar Soleanu, care, se vede, n-a cugetat vreodată la ce făcea, zice că nu ; iar cînd se termină discuţia pe eroul nostru îl apucă pe neaşteptate pesimismul : „Nebuno, îşi zice el în sine, cît de rău faci că mă readuci la hotărîrea mea !... Da, ai dreptate, în lume numai mintea trebuie să împărăţească ! A ! dacă mă sileşti să-mi învălui inima în cauciucul indiferenţei, voi începe chiar de astăzi. Atîta mai rău pentru cei ce îmi vor ieşi în cale".

Cavalerul nostru pare a fi apucat de ducă-se pe pustii, pare a fi stăpînit straşnic de boala pesimismului, întocmai cum alţii pătimesc din vreme în vreme de burtă ; şi în vremea furiei ameninţă naiba ştie pe cine, porneşte împotriva unor duşmani necunoscuţi, ca Don Quijote împotriva morilor de vînt şi, ca Don Quijote, rămîne tot el biruit. După asta se amestecă între musafirii domnului Marţian şi începe o discuţie în care încurcă pe toţi cei de faţă, îi prosteşte de tot. Nu-i vorbă, pe noi nu ne-a crezut vrednici a fi de faţă la acea discuţie, dar dacă autorul ne încredinţează că pe toţi i-a prostit, noi n-avem decît să-l credem. Se înţelege că după atare biruinţă d-na Marţian a trebuit să moară de dragoste după cavalerul nostru. Întîmplarea face că însăşi Elena îi mărturiseşte focul ce a cuprins-o. Se ştie că în romanurile cavalereşti un erou, ca să ajungă stăpîn pe regina inimii sale, trebuie să facă vreo vitejie mare, să scape pe iubita din vreo primejdie grozavă, şi atunci, drept mulţumire pentru fapta vitejească, urmează în romane o scenă care se termină cu mai multe rînduri de puncte. Soleanu face şi el o faptă mare : la o preumblare cu Elena în pădure, omoară un urs năstruşnic şi-l doboară cu puşca încărcată pentru prepeliţe (numai cu ploaie, spune autorul !). La întoarcere, după această întîmplare, Elena nu-şi mai poate stăpîni iubirea şi zice : „Ce frumos ! Cît eşti de nobil ! cît eşti de mare pentru mine !" Soleanu cade în genunchi înaintea ei, dar Elena, venindu-şi în fire, se smulge din braţele lui şi fuge în odaia de alături. Eugeniu, rămas în genunchi în mijlocul

casei, înaintea scaunului deșert, într-o stare puțin de dorit, nu-i vorbă, e apucat pe dată de pesimism, care îi vine totdeauna la vremi de cumpănă. „A!... slăbiciune omenească!... te voi ridica mai presus de tine însăți, sau... te voi omorî!“ Grozave cuvinte, mai ales în gura eroului de la Soleni, care cu un ceas în urmă omorîse cogeamite urs numai cu ploaie de ucis prepelițe. Scena care urmează e atît de caracteristică încît o tipărim întreagă:

Elena se întoarce, îi întinde lui Soleanu mîna, el nu vrea să o primească. „Cînd ai ști!... îi zise ea clătinînd din cap. Ai dreptate să fii supărat. Îți datoresc viața și nu pot să-ți dau nimic... Ba da, vrei să te iubesc ca pe un frate?...“ Omul nostru superior, care și-a făcut educația morală la Zouzou, la păpușile gentile din Paris, firește, nu înțelege astfel de fleacuri ca iubirea de frate; iar cuvintele „nu pot să-ți dau nimic“ îl înfurie pînă-tratîta încît ține iarăși un logos, ca și cel ținut la Paris înaintea păpușii Zouzou:

„— Destul, doamnă!... zise el cu oarecare vehemență. Crezi că ți-am dat viața. Foarte bine. Nu-ți cer nimic în schimb.

— Eugeniu — îi zise ea — o ultimă rugăciune. Vino mîne la mine la patru ore să mă vezi.

— Mă voi supune, doamnă.

Ieși.

— E a mea! își zise...“

Am putea să ne oprim aici, dar datoria de critic ne silește să mergem mai departe, cu atît mai mult cu cît autorul tot nu înțelege boala eroului său.

După scena citată, autorul ne arată deodată și adîncimea sa filozofică și chipul cum pătrunde pe Soleanu. „Era un colț în fundul sufletului său — ne spune d-l Duiliu Zamfirescu despre pesimistul de la Soleni — care, oricît de mic, ascundea o comoară de nesfîrșită bunătate, un recipient legat prin firul vieții sale cu natura cea mare, cu fluidul planetei pe care trăia, care primea noțiunea acelui colosal *«to be»* dinafară și care, în microcosmul său, se manifesta printr-un fel de acțiune pozitivă, constructoare dacă s-ar putea zice“.

Foarte adînc și foarte lămurit, și mai ales foarte potrivit pentru natura egoistă și superficială a lui Soleanu. Se înțelege că Soleanu, care cu atîta triumf a zis: „E a mea“, s-a dus a doua zi ca să-și primească răsplata faptei vitejești, omorîrea ursului cu ploaie menită pentru prepelițe. Aici îl așteptau atîtea neplăceri că de ar fi știut bietul pesimist nici dracul nu-l mai aducea pe acolo.

Mai întîi Elena, ca răsplată pentru faptele cele vitejești cu ursul, îi făgăduiește pe fiica ei Lya, copilă de unsprezece ani. Să nu creadă cititorii că glumim. Elena, această femeie superioară, după spusele d-lui Zamfirescu, face o asemenea propunere sălbatică. Ea îi spune că, pentru a-i arăta cît îl iubește, va crește pe Lya, o va face femeie desăvîrșită, o va învăța să aibă un cult către eroul Soleanu și pe urmă i-o va încredința plocon.

Mai mult decît atîta, ea a ținut să facă o asemenea făgăduință în fața copilei. Această faptă, care s-ar potrivi foarte bine unei femei din mijlocul Africii, în ochii autorului cît și în ai lui Soleanu nu scade întru nimica superioritatea de caracter a Elenei. Soleanu, deși nu vrea să primească ploconul, rămîne însă fermecat de entuziasm pentru mamă, îi sărută mîna, repetînd încet: „Adio, adio!“ Tocmai în vremea acestei scene sentimentale, aduce naiba pe Marțian, care găsește această întîlnire foarte suspectă, azvîrle pe eroul nostru, pe această fire semeață și mîndră, în ușă „cu atîta putere... încît o sparse“; iar omorîtorul de urși, dat afară în asemenea hal, e apucat de pesimism: „A!... aceasta e lumea?... Foarte bine“.

În adevăr, era și de ce să fie nemulțumită această fire mîndră și semeață! Oamenii, cînd se supără tare, azvîrlă în ușă cu o carte, cu un pahar, cu o cizmă; dar Marțian, în loc de cizmă, întrebuințează, pentru a arunca în ușă, tocmai pe ex-șeful coloniei române din Paris, și încă atît de strașnic, „încît o sparse“ (adică pe ușă, nu pe Soleanu, ceea ce dovedește că eroul era om solid).

A patra zi după această întîmplare nenorocită, pesimistul pleacă la București. Acolo, după spusa d-lui Duiliu Zamfirescu, eroul nostru capătă în curînd mare putere la ministrul de externe, care nu făcea un pas fără sfatul lui Soleanu. Toate persoanele ce ne trec pe dinainte la București nu-s decît o garnitură pentru a ne face să pricepem mai bine pe Eugeniu, pesimistul de la Soleni. Astfel, Zoe Fanini, nepoata ministrului Mavro-

pani, se arată ca o umbră, apoi se otrăvește și scrie înainte de a muri un răvaș lui Soleanu, spunîndu-i că el e unicul om, din toți cîți a văzut, de a cărui părere îi pasă. Scrisoarea se termină cu o frază care arată că și Zoe e pesimistă : „Călătoare de acum, mă duc să-ți pregătesc norul de uitare cu care azi sau mîine se învăluie tot ce a avut nenorocirea de *a fi*. — Adio !“ Pentru cei care nu cunosc limba pesimiștilor trebuie să spunem că : *a fi*, subliniat în text, se traduce englezește prin acel *„to be“*, cu care Hamlet începe vestitu-i monolog pesimist, și pe acest *„to be“* îl întrebuințează toți băieții cascä-gură pentru a arăta că-s grozavi. Se înțelege că Zoe Fanini este o natură superioară, iar dacă în roman nu face vreo blestemăție, cum au nărav naturile superioare recomandate de autor, apoi faptul se pricepe ușor dacă ne gîndim că nici n-a avut cînd, de vreme ce, după cum am zis, Zoe numai se arată pentru a se otrăvi. Sînt două scene ori două episoade din viața bucureșteană a lui Soleanu pe care le vom atinge pentru că dau cea din urmă caracteristică a eroului de la Soleni și sînt caracteristice pentru autor și pentru roman.

Amîndouă fac parte din intriga amoroasă între Soleanu și Adelaida Mavropani, femeia ministrului. Această femeie isterică, stricată, întîlnindu-se la bal cu Soleanu, îi și face declarație de iubire, i se agață de gît. Pesimistul nostru nu vrea iubirea acestei isterice și, ca un alt Iosif, fuge de ispită, lucru de altmintrelea ușor de înțeles după lecția primită de la Marțian. Lui Soleanu îi vin gînduri virtuoase : „Trebuie să fiu o canalie cu vîrf, ca să mă iau după poftele acestei femei. Bărbatul său mă ține că-i sînt prieten...“, iar după cîteva zile pesimistul papagal cade în cursele Adelaidei, ale acestei desfrînate pe care o știe că a fost pricina otrăvirii Zoei și e nevasta unui om care îi era prieten și pe care-l socotea cu drept cuvînt binefăcătorul său. De altmintrelea, înainte de această faptă frumoasă, nu uită să țină Adelaidei un discurs plin de indignare : „...M-ați coborît în stima mea proprie ; m-ați dezgustat de mine, doamnă, și, v-asigur, cine nu mai găsește indulgență pentru faptele lui nici în propria sa bunătate e un om cu desăvîrșire căzut“. Iar cinci minute după acest discurs, atît de frumos, e amantul Adelaidei, neputînd rezista înaintea unui „picior mic, prins într-un pantof“.

Firește că și după această faptă vrednică de o „canalie cu vîrf“, cum singur zisese, Soleanu tot rămîne om superior, odată ce era pesimist, se vede. Neprețuit cuvînt !

Iată ce ne spune autorul despre Soleanu, după ce ne-a istorisit cum a ajuns amantul Adelaidei : „Pe masa lui de lucru stau întinse o mulțime de ziare și de broșuri, peste care iubitu-i Schopenhauer se odihnea ca un suveran. Soleanu se uită la el cu un zîmbet trist, care părea a zice : «Cît ești de drept și de mare ! Minciună și durere e totul !»“ Repetăm : înainte, un ticălos era un ticălos fără multă încurcătură, acuma e pesimist.

Al doilea episod e și mai caracteristic. După cîteva luni de trai cu Adelaida, după serile trecute „în cele mai adînci voluptăți“, Soleanu într-o zi găsește o scrisoare a lui Mavropani către nevasta lui și se încredințează că bărbatul știa de legătura între Soleanu și Adelaida și că-i lasă în pace pentru că ea îi dădea voie să se folosească de zestre. Faptul a făcut asupra lui Soleanu așa înrîurire încît îi vine greață de Mavropani, de lume în total și chiar de sine însuși. Luminîndu-i-se pentru scurt timp mintea, începe a înșira, chiar Soleanu singur, toate ticăloșiile cîte le-a făcut : de la Paris, unde, sub cuvînt că are talent, ruinase pe tată-său, pînă la viața din București, unde fu amantul nevestei prietenului său, pricina morții Zoei și altele de acest soi. Așadar, eroul de la Soleni hotărăște a se împușca, încarcă pistolul și caută petiță, cînd — dă peste scrisoarea lui Borel, dată, cum știm, încă de la Paris. Înainte de a se împușca, Soleanu se pune să o citească. Scrisoarea lungă, plictisitoare, plină de filozofie nouroasă, face pe acest pesimist să-și schimbe părerea. După citirea răvașului, „Soleanu își ridică capul... În ochii lui strălucea o viață nouă, puternică. Părea transfigurat. Deschise fereastra, luă pistolul și-l descărcă în aer“.

Două întrebări se vor naște în mintea fiecărui cititor la această scenă. Întîi : de ce scrisoarea lui Mavropani a făcut așa de grozavă întipărire asupra lui Soleanu ? Mavropani se arată printr-însa un ticălos ! Foarte adevărat. Dar în timpul din urmă pesimistul nostru știa foarte bine cît cîntărea Mavropani. Scrisoarea trebuia deci să facă mai degrabă altă înrîurire, ușurînd conștiința bolnavă a lui Soleanu. În adevăr, infamia legăturii

dintre dînsul şi Adelaida stătea mai ales în aceea că înşelau pe bărbat ; pentru acest fapt, cavalerul de la Soleni se numise singur „canalie cu vîrf" ; văzînd dar că Mavropani nu era înşelat, că ştia tot, trebuia să-şi simtă conştiinţa uşurată, şi nu încă mai apăsată. Al doilea : dacă Soleanu era în adevăr atît de hotărît să se omoare, cum putea scrisoarea lui Borel să-i schimbe aşa de iute hotărîrea ? Această scrisoare plină de fraze pretenţioase mai curînd ar fi putut să facă pe un om /hotărît a trăi/ să-şi schimbe ideea, dar nu să împiedice pe unul care avea şi alte pricini de a părăsi lumea. Şi, cu toate acestea, observările autorului sînt adevărate. Soleanu a putut să rămînă foarte nemulţumit după citirea scrisorii lui Mavropani ; putea să ia hotărîrea de a se împuşca ; putea şi trebuia chiar să-şi schimbe hotărîrea după citirea răvaşului lui Borel. Deosebirea este că toate acestea sînt fireşti numai dacă înţelegem pe Soleanu aşa cum îl pricepem noi, iar nu cum vrea autorul. Soleanu, elevul păpuşilor gentile de la Paris, trebuia de bună seamă să găsească mare nemulţumire în legătura cu Adelaida. Nu că o iubea. Stors de puteri prin viaţa cu fel de fel de Zouzou la Paris, el nu era în stare să iubească, dar legătura aceasta îi gîdila deşertăciunea, îi îndestula sentimentele josnice şi lăudăroşia. Amant nevestei ministrului să înşele pe bărbat, să pună coarne excelenţei-sale... iată destul de temeinice pricini de mulţumire pentru îngîmfarea prostească a unui Soleanu, pentru a face legătura de ajuns de preţioasă. Scrisoarea lui Mavropani, care arăta că excelenţa-sa nu era înşelat deloc, că ştia tot, a dat o lovitură deşertăciunii pesimistului nostru, a făcut din o legătură plină de şic un lucru foarte neînsemnat, şi iată de ce s-a simţit Soleanul nostru atins. Deci nu a început să se trezească în omul nostru simţul moral, ci îngîmfarea şi micimea de suflet l-au aţîţat. Scîrba ce simte cavalerul nostru şi învinuirile ce-şi face el singur sînt asemenea bine observate. Stors de putere nervoasă prin viaţa destrăbălată de la Paris şi prin nopţile petrecute în „adînci voluptăţi" cu Adelaida, jignit prin răvaşul lui Mavropani, se poate foarte bine ca Soleanu să fi ajuns a se învinui. Cu atît mai mult că Soleanu şi toţi cei de sama lui înţeleg foarte bine că faptele lor sînt nemorale ; dar inima lor stricată nu simte toată grozăvenia nemoralităţii lor, de aceea

toate invinuirile ce-şi fac sînt foarte puţin sincere ; chiar atunci, în adîncurile sufletului lor, este o fiinţă păcătoasă care parcă ne strigă : „Vedeţi cum mă învinovăţesc eu singur, aşa-i că-s om superior, aşa-i că seamăn cu Byron, Musset, Leopardi !" Se înţelege că, în timp ce se învinuieşte pe sine şi pe alţii, unui Soleanu i-ar putea veni şi gîndul de a se împuşca. Dar această hotărîre nu poate fi mai adîncă decît înseşi învinuirile. În fundul sufletului, acelaşi omuleţ deşert şi de nimica, plin de egoism ne strigă în timp ce Soleanu îşi încarcă pistolul : „Vedeţi ce om superior sînt eu ? Mă hotărăsc a-mi curma viaţa, pentru că-s aşa de superior încît lumea nu-i vrednică să aibă un erou ca mine, ca Byron, Leopardi etc..." Se înţelege, astfel de oameni nu se împuşcă. Totdeauna găsesc vreo pricină să repete, ridicînd capul şi făcînd un gest teatral : „Dacă-i aşa, ei bine, voi trăi !" Scrisoarea lui Borel a fost unul din aceste pretexte pentru Soleanu.

Dacă n-o găsea, afla el altceva şi pistolul s-ar fi descărcat tot în vînt, niciodată însă în capu-i sec ori în inima-i stricată. Acest episod este foarte caracteristic pentru autorul romanului. D-l Duiliu Zamfirescu a avut ca model un om viu, om luat din viaţa reală. Că d-sa cunoştea pe eroul nostru se vede din faptele ce descrie şi de multe ori şi din cuvintele ce spune Soleanu. Faptele şi cuvintele sînt luate din realitatea vieţii şi se potrivesc pentru un tip ca pesimistul nostru.

Dar, totodată, autorul nu cunoaşte decît partea din afară a eroului său ; sufletul lui, pricinile care îl făceau să lucreze cum a lucrat au rămas taină nepătrunsă de d-l Zamfirescu. Dacă l-ar fi cunoscut pe Soleanu tot aşa de bine şi în ceea ce priveşte partea-i psihică şi dacă ar fi avut destul talent artistic, autorul putea să ne dea un tip minunat de pesimist papagal din subîmpărţirea ce s-ar putea numi franţuzeşte *„mauvais drôles"*.

Înaintea noastră, alături cu faptele eroului s-ar fi desfăşurat şi adevăratul lor înţeles, s-ar fi desfăşurat tot mecanismul lui psihic, dacă am putea zice astfel : un sistem nervos ruinat de viaţa desfrînată de la Paris ; un egoism mare, o inteligenţă foarte puţin pătrunzătoare, foarte slabă, dar cu poleiala franţuzească şi care, din această pricină, poate părea unor naivi cine ştie ce minte superioară.

Înaintea noastră ar sta acest Soleanu, cu toată lăudăroşia şi deşertăciunea lui, cu toată micimea-i morală şi intelectuală, cu toate pretenţiile-i, fără nici un temei altul decît ambiţia şi gusturile lui pentru viaţa şi fericirea altora şi marele respect pentru pacea şi fericirea sa. Am fi văzut atunci, de asemenea, cum pesimistul nostru, intrînd în viaţă şi neîntîlnind recunoaşterea calităţilor ce nu avea, în faţa celor dintîi piedici în lupta pentru trai se face sceptic, începe a găsi de vină lumea toată şi ascunde micimea sa morală şi intelectuală sub scutul unor nume mari ca Byron, Leopardi, Schopenhauer, într-un cuvînt ajunse *pesimist*.

Autorul ar putea să ne arate pe eroul său în viaţa-i privată, în viaţa de familie, în viaţa politică şi socială: în toate împrejurările s-ar da pe faţă acelaşi tip. Din nenorocire însă, fie din nepătrundere, fie din altă pricină, d-sa n-a înţeles acest tip deloc ori, şi mai rău, l-a înţeles pe dos. Egoismul şefului coloniei române din Paris îi pare „o comoară de nesfîrşită bunătate“; fanfaronada şi deşertăciunea lui îi par un caracter superior, cu „orizonturi imense“; un mic amor propriu şi deşertăciunea lui jignită i se par un „*Weltschmerz*“ * ca al lui Byron, Heine, Leopardi. Şi cel puţin dacă autorul ar ţine pentru sine asemenea socoteli greşite! Nu. Autorul, la fiecare faptă sau vorbă a lui Soleanu se amestecă îndată dîndu-ne lămuriri, arătîndu-ne pricinile, lăudîndu-ne purtarea eroului; şi toate acestea se potrivesc ca nuca-n perete.

Din această greşeală de căpetenie, din necunoaşterea psihicului eroului, chiar şi observaţiile drepte despre Soleanu îşi pierd însemnătatea, şi în loc de tip avem o caricatură.

Acestea despre eroul romanului; cît despre celelalte persoane, apoi acelea nu-s deloc tipuri, ci, aşa cum am zis, o garnitură făcută anume pentru a înălţa pe Soleanu. Ici, colea se văd observaţii drepte, de unde urmează că autorul are talent şi ar putea să scrie destul de bune nuvele; dar cu atîta pătrundere cîtă a arătat în scrierea *În faţa vieţii* a se arunca la scris romane e ca şi cînd cineva, fără a şti cîtuşi de puţin să cîrmuiască o luntre, s-ar îndrepta cu dînsa pe marea deschisă. Urmarea cea mai firească va fi că omul nostru, prea îndrăzneţ, se va îneca.

* [Corespondent pentru „*le mal du siècle*“, „răul veacului“.]

Una din lipsurile romanului este, de asemenea, pretenţia de adîncime filozofică, pretenţie fără nici o pricină binecuvîntată de vreme ce nu aflăm în tot romanul decît repetîndu-se curate banalităţi. Cei care n-au citit romanul, văzînd că se apropie sfîrşitul criticii noastre, se vor mira auzind că opera domnului Zamfirescu mai are şi partea a doua. Da, în adevăr, romanul are două părţi, însă greşelile sînt aceleaşi: observaţii de multe ori foarte adevărate cînd e vorba de fizionomia de pe deasupra a tipului şi aceleaşi greşeli cînd e vorba de pricini năuntrice, de psihicul eroului; aceeaşi lipsă de lucruri tipice în celelalte persoane, puse ca garnitură în jurul odorului — Soleanu; aceleaşi pretenţii în stil şi în cugetări filozofice. Partea a doua fiind copia celei dintîi, vom arăta-o numai în cîteva cuvinte. După ce scrisoarea lui Borel a fost găsită tocmai la vreme spre a împiedica pe pesimistul nostru de a se împuşca, după cît ne spune autorul, se petrece în eroul d-sale o prefacere adîncă. Soleanu se face deputat independent, aduce Camera în uimire prin oratoria cu care e înzestrat şi prin cunoştinţele proaspete de la Paris. Cine ştie ce n-ar ajunge ex-şeful coloniei române dacă o întîmplare nenorocită n-ar strica tot. Se înţelege că pricina a fost iar femeia: Elena-Marţian, după ce a crescut pe Lya, îşi aduce aminte de făgăduinţa dată şi o aduce plocon lui Soleanu, propunîndu-i-o de nevastă. Soleanu, ca un adevărat pesimist, nu primeşte, pentru că a luat hotărîrea nestrămutată de a nu se însura.

După această ispravă, Elena îndeamnă pe Lya la o prostituţie, legală bineînţeles, dar, în sfîrşit, tot la prostituţie. Scurt şi cuprinzător: Elena sfătuieşte pe fiică-sa să se mărite cu un domn pe care nici nu i l-a făcut cunoscut, care este de două ori şi jumătate mai în vîrstă decît Lya şi care i-ar putea fi tată, dar care are bani şi „poziţie“. Lya, din care mama ei, potrivit cu făgăduinţa dată lui Soleanu, făcuse „o femeie cu toate podoabele sufleteşti ale femeii“, crescută fiind pentru Soleanu şi văzîndu-se respinsă de acest vrednic bărbat, nu găseşte nici un motiv de a nu se duce după oricare altul.

Faptele Elenei şi ale Lyei nu trebuie să ne facă să ne mirăm: am văzut felul original cum d-l Duiliu Zam-

firescu înțelege morala ; nu sfîrșește bine de recomandat vreo persoană ca aleasă, superioară și altele... și, tronc, se apucă recomandatul de face vreo năzbîtie de-ți vine silă. Soleanu, care cu prilejul deputăției sale a fost de mai multe ori pe la Marțian (cel care-l izbise prin ușă), a văzut pe Lya fată mare și nu i-a căzut dragă ; acuma însă, după ce a ajuns femeia lui Adrian, Soleanu, cum o vede, se aprinde pîrjol chiar de la întîia dată ! Trebuie să spunem drept că observația aceasta, ca și altele din cele făcute de autor asupra fizionomiei externe a lui Soleanu, e adevărată.

Această îndrăgostire, după ce Lya s-a măritat, e foarte caracteristică pentru Soleanu și semenii lui. I-a plăcut să se mîndrească à la Leopardi, să ia hotărîrea nestrămutată, schopenhaueriană, de a nu se însura ; i se părea că o asemenea hotărîre îl înalță mai presus de cei de felul lui, îl face adevărat pesimist. Neprimind pe Lya, își lingușea deșertăciunea și fanfaronada. Nevroind să o ia, Soleanu ar fi fost nespus de vesel dacă ea ar fi înnebunit, s-ar fi otrăvit ori cel puțin ar fi plecat la mănăstire. Această nenorocire i-ar fi dat dreptul de a purta un doliu veșnic, de a-și lua mutră fatală înaintea lumii : deșertăciunea și fanfaronada i-ar fi fost cu totul îndestulate. Dar ca Lya, care avea fericirea de a fi fost crescută pentru Soleanu, om superior, om cuprins de „durerile lumii", pentru un om care seamănă ca două picături de apă cu Byron, Heine, Leopardi... în urma respingerii suferite, Lya să fie în stare a se mărita îndată cu altul ? Iată ce nu putea îngădui acel omuleț de nimica, pitulat sub masca pesimismului.

Sub înrîurirea acestor simțiri josnice, în asemenea inși se ivește dorința de a avea pe femeia respinsă ; această dorință, întemeiată pe deșertăciune, fanfaronadă, amor propriu jignit, ajunge cîteodată așa de strașnică încît oamenii nepătrunzători pot să ia asemenea pofte josnice drept iubire adîncă. Firește, dacă un Soleanu izbutește a-și mulțumi josnicele-i dorințe, dacă femeia nu i se împotrivește, atunci sentimentele de deșertăciune și altele sînt îndestulate și se așează în sufletu-i necurat ; iar pe deasupra rămîne iarăși un om serios, plin de respect pentru sine însuși. Iar dacă nu reușesc, atunci toate simțirile cele mai rele ale inimii lor se ridică deasupra, se întăresc, capătă putere nebiruită asupra unor firi atît

de slabe, ca ale celor de teapa lui Soleanu, și asemenea oameni cad adesea foarte jos, sînt neîncetat mîncați de simțiri cărora sînt robi și se prăvălesc tot mai jos în noroi. Se înțelege că d-l Duiliu Zamfirescu n-a înțeles boabă din toate acestea. D-l Zamfirescu are de multe ori observații foarte fine, arată că știe cum în multe ocazii ale vieții a trebuit să se poarte Soleanu ; sînt unele pagini din toate punctele de vedere ireproșabile, limba frumoasă... toate acestea constituie un merit netăgăduit ; dar cînd e vorba de zugrăvit starea sufletească a lui Soleanu, pricinile lăuntrice ale faptelor lui, ale purtării pesimistului nostru, autorul povestește niște lucruri curat monstruoase și care arată pînă unde poate merge lipsa de pătrundere. Dacă Soleanu nu vrea să ia pe Lya, pricina, după d-l Duiliu Zamfirescu, e că eroul d-sale e om superior, care a luat hotărîrea serioasă de a nu se însura ; dacă, după măritișul acestei fete, se îndrăgostește de dînsa, pricina, este că, întîlnind-o din întîmplare, a putut să-i vadă însușirile alese ; dacă, după ce Lya îl respinge, Soleanu turbează și cade tot mai jos, apoi, după d-l autor, explicația ar fi următoarea : „Cînd are cineva o fire mîndră și superioară, trebuie să cheltuiască o energie nespus de mare ca s-o împiedice de a izbucni la fiece moment contra trivialității celorlalți. A ridica pe semenii săi pînă la sine și a nu se scobori niciodată pînă la dînșii e foarte frumos de spus ; dar de pus în practică ?... *Semenii* sînt așa de mulți și de jos, încît fatal omul cel *altfel* făcut trebuie să se coboare pînă la cei ce sînt de *același fel*".

Această bucată e scrisă în privința pesimistului nostru de la Soleni în cele din urmă fețe ale romanului. Credem deci orice lămuriri de prisos.

După ce Lya îl respinge, Soleanu cade la beție, trăiește prin casele publice și într-o zi venind acasă beat, plin de noroi și văzîndu-și halul în care a ajuns : „un sughiț de indignare i se sui în gît și, încrucișînd mîinile deznădăjduit, rosti rar și accentuat :

— Ce porcărie !"

Cu aceste cuvinte se încheie romanul. Nu știm la cine țintesc : la toată lumea ori numai la pesimistul de la Soleni ? Dacă presupunerea din urmă e adevărată, apoi trebuie să mărturisim că din tot romanul aceasta e singura frază împotriva căreia n-avem nimic de zis.

TENDENȚIONISMUL ȘI TEZISMUL ÎN ARTĂ*[27]

Mărturisesc, îmi pare bine și îmi pare rău, totodată, de prilejul ce mi-a dat d-l Roman: să vorbesc despre mine însumi. Îmi pare rău, pentru că voi fi nevoit să vorbesc despre persoana mea, lucru ce aș fi dorit să nu fac, îmi pare însă bine pentru că astfel voi putea deslușí unele puncte din articolele mele.

Și acuma trec la chestiune.

D-l Roman zice că nu se unește în totul cu mine în privința artei, însă e foarte departe de a lămuri în ce și cum; e așa de puțin deslușit încît mărturisesc că n-am putut pricepe în totul ce vrea să spună d-sa. Chiar la începutul broșurii, d-sa arată deosebirea între noi astfel: „D-sa (adică eu) pune ideea socială pe planul întîi, iar arta pe al doilea. Aice ne deosebim"... „Literatura însă, și în special poezia, după părerea noastră, trebuie să rămîie în primul loc *artă*". Mai departe, d-sa zice că e tot așa de rău a avea economiști poeți ca și poeți economiști. Ce înțelege oare prin aceste fraze? Să fi înțelegînd că e rău a scrie în versuri un tratat de economie politică? Dacă despre aceasta-i vorba, sîntem de aceeași părere, și aș dori mult să mi se arate

* Sub acest titlu tipăresc aici o parte dintr-un articol mai mare, publicat în *Contemporanul*, sub titlul următor: *Direcțiunea Contemporanului*. Îl tipăresc pentru că paginile acestea îmi par că explică mai bine teoria literară cuprinsă în acest volum. Partea ce mai rămîne din articolul citat va intra în volumul al doilea. Articolul din *Contemporanul* a fost publicat ca răspuns la o broșură a d-lui I. N. Roman[28].

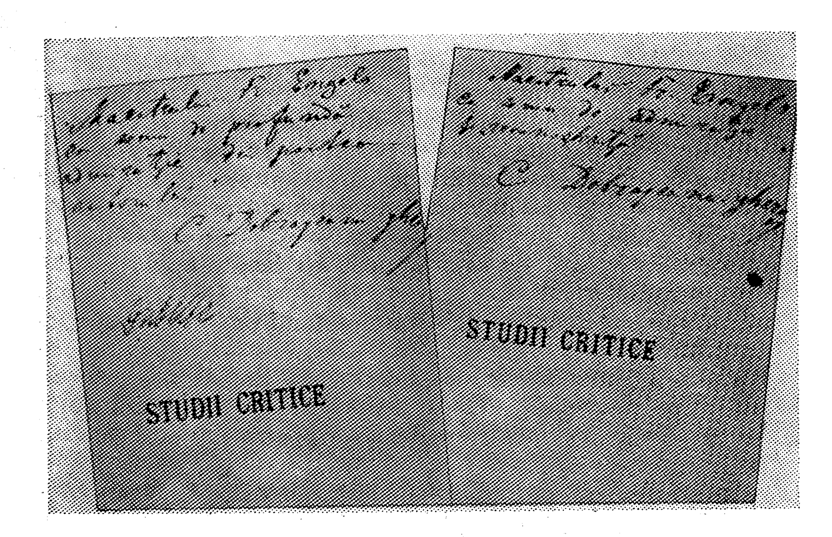
unde și cînd am spus eu asemenea prostie. Poate însă d-l Roman e împotriva tendințelor sociale exprimate în poezie? Așa se pare; dar atunci de ce apără cu atîta foc pe Eminescu, umblînd a dovedi că în poeziile lui are tendințe liberale, progresiste? În cele cîteva pagini unde e vorba despre mine, d-l Roman zice: „Greșeala d-lui Gherea este că nu face deosebirea între util și poetic, pe care o face H. Spencer..." Mai departe, d-l Roman îmi ține o lecție despre faptul că poate să fie un lucru foarte folositor fără a fi poetic. Am mai spus că niciodată nu mi-a trecut prin minte să amestec economia politică cu poezia; acum pot să adaug că de mult știu aceasta, de mult, foarte de mult știu că unele funcții fiziologice, care-s foarte folositoare, sînt, totodată, cu desăvîrșire nepoetice. Mai departe. D-l Roman zice că legislația poate să fie foarte progresistă, dar nu poate să dea material poeziei, iar și mai departe aseamănă pe poet c-o albină care ne dă lucruri dulci și zice: „Ce ne pasă nouă de unde le ia?" Mai întîi, aceste fraze — ca și toată partea în care d-l Roman atinge teoriile estetice, cum e: legătura între idei în general și în special între ideile sociale cu arta — sînt foarte puțin limpezi la d-l Roman. Al doilea, d-sa nu m-a înțeles bine, cel puțin nu m-a înțeles cum aș dori să fiu eu înțeles. Poate că sînt și eu de vină de vreme ce nu m-au înțeles și alții, afară de d-l Roman: se vede că n-am deslușit destul de bine părerile mele. Dar am și eu o apărare: am scris încă prea puțin; nu numai că n-am spus „tot", după cum cu drept cuvînt zice d-l Roman, dar am spus foarte puțin, și ce-am spus n-am spus complet. Chestiunile literare, estetice sînt așa de încîlcite, așa de complexe încît e foarte firesc lucru să nu poți să le lămurești cu desăvîrșire. Voi împlini această lipsă pe cît îmi va fi cu putință. Nu voi putea însă să dau toate lămuririle în acest articol; ce va mai rămîne voi spune altă dată.

*

Iată, în cîteva cuvinte, cam ce am scris eu pînă acuma în privința artei și ce mi-a părut destul de deslușit.

Omul în general, deci și artistul, e un product al împrejurărilor cosmice (mijlocul natural) pe de o parte, iar pe de alta al împrejurărilor sociale (mijlocul social). Toate

manifestările spiritului omenesc în general, deci și cele artistice, sînt condiționate prin organizația fizică, nervoasă, sufletească a artistului. Însuși artistul e format de către mijlocul natural și social ce-l înconjoară. Toate producțiunile artistice (vorbim de artă, nu de mîzgălituri ori de falsificarea artei), se reduc, la urma urmei, la înrîurirea mijlocului natural și a celui social. O impresie făcută de mijlocul natural, de pildă, un răsărit de soare ori o idee socială, cum este iubirea de oameni sau iubirea către femeie, nu va ieși de la poet întocmai cum a intrat. Impresia va găsi o sumă de impresii adunate, o sumă de idei, va găsi un sistem nervos deosebit, care la nașterea artistului cuprindea posibilitatea dezvoltării și creării artistice. Creația artistului va fi un product al combinației acestor factori feluriți, dar toți acești factori — cum e grămădirea de impresii în sistemul nervos, adunarea de idei etc. — vin ori de la mijlocul natural, ori de la cel social. Deci, cum am zis, creațiunea artistică, la urma urmei, este pricinuită de înrîurirea mijlocului natural și social, și mai ales acesta din urmă are înrîurirea hotărîtoare, el e cel de căpetenie. Chateaubriand, pentru a ne da icoana măreață a naturii sălbatice, a trebuit să meargă în America și să vadă acolo pe loc minunata vegetație, tocmai unde e mai sălbatică și mai frumoasă. Descrierea fierbinte, înfocată, a naturii și a iubirii în *René* e efectul unui temperament nervos, fierbinte și bolnăvicios totodată ; ideile reacționare ale scrierilor lui sînt pricinuite de revoluția franceză, care a desființat nobilimea, a omorît pe fratele lui și l-a surghiunit pe însuși artistul. Ideile religioase-bigote prin care se caracterizează se datoresc educației excesiv de religioase, aproape unei nebunii, care se observă la toți membrii familiei Chateaubriand, o manie care a făcut pe sora lui să intre la mănăstire în floarea tinereții ; și e de notat că pe sora aceasta o iubea el cu pasiune. Lirismul pesimist și deznădăjduit al lui Leopardi se explică prin constituția lui fizică, peste măsură de bolnăvicioasă, pe de o parte ; iar pe de alta prin un complex de influențe sociale. Și așa-i întotdeauna. Dacă uneori nu putem găsi, în unele privințe, o legătură de cauză între mijlocul social și cel natural și între creațiunea artistului, pricina poate fi că știința nu-i îndestul de dezvoltată în această privință ; pricina poate fi a instrumentelor de cercetare,



care în materie de artă și de psihologie sînt încă puțin perfecte. și, în sfîrșit, vina poate fi a criticului, care nu știe a se folosi îndeajuns de știință și de miljoacele de cercetare ce le are azi la îndemînă. Dar că asemenea legături există e mai presus de îndoială. Artistul ne dă numai ceea ce primește și nu poate să ne dea decît din ceea ce primește. În lanțul nesfîrșit al cauzelor și efectelor din universul nostru. cauza se schimbă cu efectul și ceea ce a fost azi cauză mîne e efect. Așa și cu arta. Efect al mijlocului social, ea, la rîndul ei, lucrează asupra acestui mijloc. Pesimismul deznădăjduit și bolnăvicios al lui Leopardi, care e productul (pe cît e vorba de cauze sociale) suferințelor nenumărate ale societății, înrîurește și el asupra societății. Ideile reacționare religioase ale lui Chateaubriand, datorite întîi și întîi revoluției franceze, au avut înrîurire asupra revoluției, pe de o parte dînd curaj reacțiunii monarhiste, pe de alta aprinzînd curajul și ura revoluționarilor. Societatea, sugerînd anumite idei și sentimente artistului, creațiunea artistului, caracterizată prin idei și sentimente sugerate de societate, va sugera societății, la rîndul ei, idei și sentimente în armonie cu cele primite.

Acestea sînt, în cîteva cuvinte, tezele pozitive și esențiale care mi-au părut că ies lămurit din cele spuse de mine. Din aceste baze fundamentale iese tot ce am spus

pînă acuma în privința teoriei literare. Asupra acestor cîteva chestiuni fundamentale, cei care vor să mă critice trebuiau să-și îndrepte privirea. Dacă ar dovedi că aceste premise sînt false, atunci, desigur, foarte multe din cele ce am zis sînt false; dacă însă se vor uni cu mine în privința acestor premise (și cred că ar fi greu pentru cineva să nu se unească), atunci și deducțiile mele sînt adevărate. Acestea toate sînt, bineînțeles, cu desăvîrșire nepotrivite cu tezele esteticii vechi, cu tezele esteticii metafizice. După acea estetică, arta nu-i *un product*, ci un dar dumnezeiesc, un lucru supranatural, care stă deasupra și în afara societății. Bineînțeles că o mulțime de fenomene, de fapte artistice sînt altfel explicate de o teorie și altfel de cealaltă, uneori în mod chiar cu totul opus.

D-l Roman, după cum se vede, face parte, după credințele sale literare, din școala modernă, însă, ca foarte mulți alții, nu și-a explicat lămurit o mulțime de chestiuni literare, estetice și de aceea le explică tot metafizic. Cu alte cuvinte, deși de școală nouă, tot amestecă credințe și considerații vechi.

Dreptatea ne silește să spunem că mai toți literații noștri fac așa. Plecînd de la premisele fundamentale, înșirate în cîteva cuvinte mai sus, putem foarte bine să luminăm acele cîteva chestiuni foarte însemnate pe care le ridică d-l Roman și care după d-sa îl deosebesc de mine. Așa e, de pildă, chestiunea folositorului în artă. Estetica metafizică se răscoală împotriva întrebuințării cuvîntului folositor și vătămător. „Folositor și vătămător sînt cuvinte bune de întrebuințat cînd e vorba de tingiri ori de rachiu. Tingirea e folositoare și rachiul vătămător; dar arta, un dar ceresc, arta, floarea și podoaba vieții, e prea sus pentru ca să fie întrebuințată și față cu dînsa vorbele noastre negustorești: folositoare ori vătămătoare", ziceau și zic cu indignare viteji apărători ai *„Madame feu l'esthétique"* *, după expresia scriitoarei Barbe Gendre.

Alții, mai transigenți, sînt gata să spună că arta e folositoare, dar totuși, și după dînșii, ea rămîne o categorie metafizică prin aceea că e *numai folositoare*. După ei arta nu poate să fie decît folositoare, a-i zice vătămătoare ar fi o ocară. După noi însă e cu totul altmintrelea. Arta e un *product*, e o manifestare ca oricare alta a spiritului omenesc și, ca atare, poate să fie ori folositoare, ori vătămătoare. Odată ce este exprimătoarea ideilor și sentimentelor omenești, însușirea ei atîrnă de ideile și sentimentele ce va exprima. Ea poate să exprime idei și sentimente sănătoase, și în acest caz e folositoare; poate să fie exprimătoare de idei și sentimente rele, și în acest caz e vătămătoare *.

Toți cititorii noștri, fără excepție, sînt, desigur, pe deplin convinși că liberarea de sub jugul străin (rog a-și aminti de Transilvania și Basarabia) e un lucru sfînt. Un poet care, în versuri înflăcărate, va pleda pentru această liberare va face o lucrare poetică folositoare; dimpotrivă, un poet care va cînta robirea națiunii va face o creațiune artistică vătămătoare.

Dacă d-l Roman ar fi vrut să combată ideile mele în privința folositorului și a artei, ar fi trebuit să arate că arta e mai nainte de toate artă și e neatîrnată de însușiri ca folositor și nefolositor; dar nu să-mi spună că sînt lucruri folositoare care nu-s poetice ori să mă învețe că matematicile și poezia nu-s același lucru, ca și cum eu aș fi zis vreodată o astfel de prostie.

Pentru aceia care vor înțelege mai adînc premisele teoretice expuse mai sus, se va lămuri foarte bine și chestiunea ideilor sociale în artă, ori mai bine chestiunea atît de mult discutată: *„tendința în artă"*, *„arta tendențioasă"*. Această chestiune a ajuns adevărata gogoriță a esteticilor metafizici, și cu toate acestea nouă ne pare foarte lămurită. În adevăr, dacă o creație artistică e rezultanta înrîuririi mijlocului natural și social, dacă artistul ne dă ceea ce a pus în el mijlocul natural și cel social, creația lui va exprima tendințele mijlocului ce-l înconjoară; creația artistului va exprima, într-un fel ori în altul, tendințele epocii în care trăiește, ale societății în care trăiește. Deci artă fără tendință nici nu poate să fie. Artă fără tendințe n-a existat, nu există și nu va exista. Căci, dacă arta va atinge viața socială, va exprima tendințe sociale. Bineînțeles, o poezie ce descrie un asfințit de

* [Răposata doamnă estetica.]

* În această privință, vezi articolul meu *Către d-l Maiorescu* [tipărit în prezentul volum cu titlul *Personalitatea și morala în artă*, p. 279—307].

soare nu exprimă tendinţele sociale ale unei epoci, dar noi nu prea cunoaştem poeţi mari care să se fi îndeletnicit numai cu descrieri de răsărituri şi de apusuri de soare. Poeţii mari, în toate timpurile şi la toate popoarele, au exprimat idei mari sociale, şi cu cît au fost mai mari, cu atîta mai deplin au exprimat ei tendinţele epocii şi ale poporului. Eschil, Homer, Sophocle, Dante, Leopardi, Byron, Shelley, Musset, Victor Hugo, Goethe etc. n-au fost oare geniali exprimători ai tendinţelor sociale ale poporului lor, ale epocii lor ?

E peste putinţă a face între idei şi tendinţe şi între artă o deosebire atît de mare încît să zicem că ideile sociale au cîmpul lor bine mărginit, iar arta de asemenea are pe al ei, după cum ne spune d-l Roman (p. 12). Ideile şi tendinţele sociale sînt chiar sîngele cald şi hrănitor care nutreşte şi face vieţuitor organismul numit *artă*. A spune că ideile şi tendinţele sociale sînt ceva cu totul deosebit de artă este tot aşa cum ai zice că sîngele e ceva cu totul străin de organismul omenesc.

Dar dacă arta în general şi poezia în special (despre poezie e mai ales vorba în scrierea d-lui Roman) exprimă ideile şi tendinţele sociale, atunci se naşte întrebarea : care sînt anume tendinţele ce pot şi chiar trebuie să fie exprimate în artă şi de nu cumva sînt unele idei şi tendinţe sociale care nu merită deloc, care chiar din firea lor nu pot să fie exprimate în poezie ? Aici e miezul chestiunii. Cu ideile mari sociale introduse în poezie se repetă acelaşi lucru ca şi cu toate ideile mari. Cine nu ştie ce s-a întîmplat pînă acuma cu toate ideile mari religioase, filozofice, economico-sociale ? La ivirea lor, ele sînt huiduite, luate în rîs, clevetite din felurite pricini. Unii oameni, chiar inteligenţi, fac aceasta din interes, alţii o fac din nepricepere, alţii de frică : „Părinţii părinţilor noştri au crezut aşa, doar n-au fost ei mai proşti decît noi". De la început ideea nouă e sprijinită numai de cîţiva oameni mai îndrăzneţi, care de multe ori plătesc asemenea îndrăzneală cu viaţa lor. Cîte puţin însă, ideea îşi face drum, adevărul cîştigă teren, cîte puţin ideea cea nouă ajunge şi ea idee ortodoxă, un stîlp al societăţii, pentru ca, răzemaţi de acest stîlp, cei interesaţi, nepricepuţi, fricoşi şi neputincioşi să strige iarăşi contra altei idei nouă şi îndrăzneţe.

Cam acelaşi lucru se întîmplă şi cu ideile noi estetice, se întîmplă şi cu tendinţele sociale introduse în artă. Pe un poet mare, novator, îndrăzneţ, care arată admirabil o idee mare socială, pe un aşa poet îl întîmpină huiduielile şi strigările că el pîngăreşte arta, că arta e ceva prea sus pentru ca să fie amestecată cu de ale vieţii, că pentru aceasta există jurisprudenţă, economie etc. După o vreme însă, oricare idee ajunge foarte poetică, îşi capătă dreptul de cetăţenie în poezie, se preface într-o armă împotriva tendinţelor şi ideilor noi. Cînd vitejii artei pentru artă, ai artei pure, ai artei care e mai presus de toate, şi mai înainte de toate artă, cînd aceşti viteji încep să strige în contra ideilor şi tendinţelor sociale introduse în artă, pretinzînd că ea trebuie să rămînă cu totul în afară de lupta ideilor şi a tendinţelor sociale, ei nu ştiu ce vorbesc.

Adevărul este că ei nu-s, în general, împotriva ideilor şi tendinţelor sociale în poezie — aceste idei şi tendinţe fiind sîngele cald al poeziei —, ci sînt împotriva unor anumite idei şi tendinţe. Dacă ei strigă împotriva tendinţelor sociale în general în poezie, apoi strigă fie din nepricepere, fie din interes. Cînd genialele versuri ale lui Shelley au căzut asupra Engliterei ca o lavă topită, chemînd la viaţă pe cei dezmoşteniţi, ce strigăt de ură şi de turbare ! Între alte clevetiri a fost şi aceea că versurile lui Shelley pîngăresc arta prin introducerea unor idei care au alt cîmp de luptă... Estetici curaţi s-au făcut mai ales cei ale căror privilegii au fost ameninţate prin acest potop de geniale şi înfocate versuri. A trebuit mai bine de-o jumătate de veac pînă ce critica să înceapă, în sfîrşit, a mărturisi că Shelley e cel mai mare poet englez din veacul nostru, că e mai presus de Byron şi în unele privinţe ajunge pe Shakespeare *. Trebuie să spunem însă un adevăr, că în cuvintele antitendenţioniştilor în privinţa poeziei se cuprinde şi o parte de adevăr cîtă vreme ei luptă în contra tezismului (pe dată vom vedea cum pricepem acest cuvînt) confundîndu-l cu tendinţa socială a artei.

De altă parte, şi apărătorii tendinţelor sociale în artă nu lămuresc destul deosebirea cea mare ce există între tendenţionism şi tezism [29]. Voi stărui să explic aici pe scurt această deosebire. De la început însă trebuie să

* Vezi „Swinburne", în prefaţa dramei lui Shelley *Cenci*.

mărturisesc că vorbele tezism și tendenționism le întrebuințez arbitrar. În limba obișnuită, aceste vorbe sînt întrebuințate chiar în același înțeles. Și, drept vorbind, n-aș dori deloc să introduc nici cuvinte noi, nici să iau un cuvînt într-un înțeles neobișnuit. Dar ce vreți să fac? Am în capul meu două șiruri de idei bine deosebite, dar pe care publicul le amestecă, nu le distinge, încît pentru oricare din amîndouă întrebuințează, la întîmplare, ori vorba tendenționism ori tezism. Cum am spus, pentru mine aceste două serii sînt foarte deosebite, sînt deci nevoit să dau fiecăreia din ele o numire, fie chiar cu primejdia de a aduce oareșicare încurcătură în mintea cititorilor. De altmintrelea, eu nu țin la cuvinte, țin numai să se facă bine deosebirea între aceste două serii de idei, și, dacă mi se vor da nume mai potrivite, le voi primi cu plăcere. Cu alt prilej voi lămuri în toată întinderea ei, pe larg, deosebirea adîncă între tezism și tendenționism; aici voi spune numai cîteva cuvinte, dar care, cred, vor fi destul de lămurite.

Una din trăsăturile caracteristice ale teziștilor este că ei cred că însușirea artistică (așa iese din vorbele lor) nu se deosebește de însușirile intelectuale în general. În polemica lor împotriva metafizicilor care socot arta ca ceva dumnezeiesc, supranatural, pentru a arăta că arta e o însușire ca oricare alta, un rezultat al dezvoltării nervoase, teziștii au căzut în greșeala contrară (cum se întîmplă așa de des în polemică), ajungînd pînă la a spune — lucru absurd — că însușirea artistică nu se deosebește prin nimic de însușirea de a învăța aritmetica. Astfel ar urma că, după cum toți oamenii (nu ținem seama de idioți) pot să învețe cele patru reguli, tot astfel toți ar putea fi poeți. Ei nu spun aceasta lămurit, dar așa reiese negreșit dacă scoatem încheieri logice din cuvintele și premisele lor. După noi însă e cu totul altceva. Deși noi considerăm însușirea artistică nu drept ceva supranatural, ci ca un lucru foarte firesc, rezultat necesar al dezvoltării nervoase, totuși această însușire nervoasă, specială, o credem de un tip mai înalt. După cum toate rasele omenești sînt rase omenești, iar rasa albă e de un tip mai înalt, tot așa un artist mare e om ca toți oamenii, dar de un tip mai superior. Nu fiecare om poate să se facă poet, și vorba că poeții se nasc este un adevăr ce nu trebuie tăgăduit. Un poet mare, la nașterea lui, are un sistem nervos fin, de

un tip mai înalt. Un cățel și un copil la naștere sînt deopotrivă de proști, însă copilul prinde putința de a ajunge om; iar cățelul, fie pus în orice împrejurări, tot cîine se face. Așa este cu Stan și Bran față cu Goethe. Goethe la nașterea sa cuprindea putința de a fi poet mare. Împrejurările vieții, creșterea au hotărît direcția poeziei lui, precum și cuprinsul etc.; însă, repetăm Goethe la nașterea sa era un geniu, pe cînd Stan și Bran, oricare ar fi împrejurările în care vor trăi, vor rămînea tot oameni de rînd.

Dacă însușirea artistică am voi să o comparăm cu însușirea matematică, ar trebui să comparăm pe Goethe cu Leibnitz, Newton ori Euler. Goethe și Newton au fost tipuri mai înalte ale dezvoltării omenești, dar unul într-o ramură și altul în alta.

Această deosebire între noi și teziști va fi de ajuns pentru a face să fie pricepută deosebirea cea mare ce trebuie să fie între aprecierile noastre și ale teziștilor. Pentru teziști, un artist, poet, de pildă, poate după o teză dată (de aceea îi numim teziști) să scrie orice, azi o odă unui monarh, mîine o odă republicii; artistul e un meșteșugar, se aseamănă cu tîmplarul, care face azi un tron pentru rege, iar mîine poate face unul pentru președintele republicii. În această privință, teziștii, deși pleacă de la un punct de vedere deosebit decît metafizicii, ajung la aceleași încheieri, fie din pricină că și unii și alții au temelie greșită, fie pentru că extremele se aseamănă. În adevăr, după metafizici, obiectiviști absoluți în artă, după metafizicii care cred arta un dar dumnezeiesc, căzut din cer și neatîrnat de împrejurările materiale ale vieții, artistul-poet poate de asemenea azi să facă o odă minunată regelui, mîine un cîntec revoluționar. Plecînd de la două puncte de vedere deosebite, dar amîndouă greșite, metafizicii și teziștii ajung unii și alții la aceeași încheiere greșită: că artistul poet e neatîrnat de mijlocul ce-l înconjoară și, după voință, poate să creeze în orice fel. Cititorii știu că, după părerea noastră, creația poetului e condiționată negreșit de mijlocul natural și de cel social.

Aceste cîteva cuvinte le credem destule pentru a arăta deosebirea ce este între teziști și noi. Cele ce urmează vor lumina chestiunea și mai bine. Cînd d-l Roman ne învinuiește că amestecăm economia politică și poezia, apoi ne învinuiește tocmai pentru că ne crede teziști în înțe-

lesul de mai sus, lucru de care să ne ferească Dumnezeu. Dar, neavînd dreptate în privința mea, are dreptate în general cînd se rostește împotriva tezismului. Cînd ne vorbește însă de neamestecarea ideilor sociale în artă, cînd vorbește de arta care trebuie să fie mai înainte de toate artă, atunci vorbește ca metafizic și, în adevăr, cum am văzut, e mai aproape de teziști decît sîntem noi. Încurcătura se naște de acolo că d-l Roman nu știe să deosebească tezismul de tendenționism; se naște și de acolo că d-sa, deși din școala literară modernă (lucru pe care îl constatăm cu multă plăcere), tot nu s-a lăsat de cîteva păcate metafizice.

D-l Roman ridică, după cum am zis, mai multe chestiuni foarte însemnate din unele puncte de vedere, de ce deci nu m-aș folosi de acest prilej pentru a-mi spune și cuvîntul meu? Cititorii — care s-au convins de cele spuse pînă aici că nu combatem pe d-l Roman, ci căutăm a lumina cîteva chestiuni literare atît de încîlcite, din nefericire — vor urma înainte acest articol, dîndu-mi dreptate dacă o voi avea, arătîndu-mi că n-am dreptate dacă nu voi fi avînd. A mă lumina pe mine și a lumina pe alții, altă dorință n-am.

*

D-l Roman caracterizează direcția literară de care mă țin și pe care aș dori s-o aibă literatura română. În privința caracterizării n-am avea nimica de zis dacă unele cereri ale noastre nu le-ar fi priceput cam altfel decît am fi vroit. Așa, d-sa ia cuvintele noastre parcă ar fi niște rețete ce le dăm artei în genere și poeziei în special. După d-sa, eu cer poeziei să glorifice viitorul, cer să cînte pe femeia-cetățeană etc. E foarte adevărat dacă vorbele mele ar fi luate într-un înțeles mai larg, și nu tezist, cum pare că le-a luat d-l Roman; e adevărat că am zis poeților: „Cîntați în femeie nu numai pe amantă, dar și pe cetățeană"; însă mai de demult, în articolul despre d-l Maiorescu, am zis și am răszis, am stăruit și chiar am sfîrșit acel articol spunînd poeților următoarele cuvinte: „Umpleți-vă inima și sufletul, oricît de largi ar fi ele, cu cele mai înalte sentimente și idealuri, cu cea mai înaltă morală a veacului nostru — și opere însemnate, educatoare și moralizatoare veți produce". Din tot ce am scris, nu din cutare ori cutare loc, urmează că noi nu dăm nici o rețetă ori teză după care cerem să scrie poeții, ci dorim ca poetul să se pătrundă, pînă în cele mai mari adîncuri ale sufletului său, de o idee sau un sentiment mare și numai atunci să scrie. Pe un poet care e pătruns de o idee contrară cu ale noastre negreșit nu l-am sfătui să scrie așa cum ne-ar plăcea nouă. Dacă un poet talentat mi-ar face cinstea să mă întrebe despre ce să scrie, i-aș răspunde următoarele: „Zi, poete, ceea ce îți arde sufletul, ce face inima ta să bată cu durere ori cu bucurie, ce îți arde și-ți istovește creierii, ce te face să visezi cu ochii deschiși, ca astfel versul tău să sugereze în omenire aceleași sentimente și gînduri, care te muncesc și te istovesc; dar, tocmai fiindcă sentimentele și gîndurile ce te muncesc, urele și simpatiile tale, vor fi ațîțate în cititorii tăi, caută de te pătrunde de cele mai înalte, de cele mai sublime idei și sentimente ale veacului, ca astfel să fii nu numai poet mare, dar și un mare cetățean". Cred că e foarte departe de la aceste cuvinte pînă la teze și rețete.

Al doilea punct în care asemenea nu ne-a înțeles după cum am dorit e următorul: d-l Roman, luînd cuvintele noastre drept rețete și teze, crede că am opri pe poeți să scrie altfel decît după cîteva rețete pe care le-am dat noi. D-l Roman mustră pe poeții *Contemporanului* de ce cîntă iubirea pentru femeie și nu cîntă femeia-cetățeană, „după cum a zis d-l Gherea"; aceasta, după d-sa, e gravă contrazicere, mai ales pentru redacție, care, alăturea cu articolele mele, tipărește poeziile lui Teodoru, unde se vorbește de iubire tot cum a vorbit și Eminescu. După cum a înțeles d-l Roman, ar urma că, dacă unui poet îi bate inima să i se rupă, îi zvîcnesc tîmplele, i se învîrtește capul din pricina iubirii, îi vine să plîngă ori să rîdă, îi vine să cadă la picioarele iubitei, să-i îmbrățișeze genunchii, dacă îi vine să se piardă în ochii ei, să zbucnească într-un hohot de plîns ori dacă ar vrea să se arunce în brațele celui dintîi cunoscut și să strige: „cît sînt de fericit!" — după d-l Roman ar urma că noi nu dăm voie să se manifeste în formă artistică aceste sentimente atît de omenești, adică ar urma să desființăm pe toți poeții cei mari ai omenirii!! De unde a luat d-sa aceasta? Că va găsi cîteva fraze pe care le-ar putea lua și în acest înțeles se poate; căci ce nu se poate dovedi scoțînd fraze dintr-un articol?

Dar din tot ce am scris pînă acuma urmează cu totul altceva. Nu o dată am zis că toate sentimentele omenești au dreptul să fie exprimate prin artă. Mai mult decît atîta, din articolele mele urmează un lucru asupra căruia atragem mai ales luarea-aminte, urmează că poetul exprimă în creațiunea sa toată personalitatea sa, cu totalitatea sentimentelor sale, și că nu poate să exprime decît aceste sentimente. Firește, e vorba de poeții adevărați *.

Din broșura d-lui Roman ar urma că eu am fost grozav de aspru și chiar nedrept cu Eminescu. Pentru a lămuri această chestiune, pentru a-mi arăta părerea despre Eminescu și a-mi desluși părerile arătate în articolele din urmă, voi face următoarea propunere. Să zicem că mult talentatul nostru poet Eminescu mi-ar fi propus să tipăresc scrierile lui în revistă. Crede oare d-l Roman că n-aș fi tipărit mai toate poeziile lui Eminescu în *Contemporanul*? Ori crede că, tipărindu-le, aș fi fost în contrazicere cu credințele mele? Greșește foarte mult d-sa dacă crede astfel. Declar că aș fi tipărit cu bucurie mare parte din scrierile lui Eminescu, și iată de ce: poeziile lui Eminescu exprimă un șir întreg de sentimente frumoase, omenești: blîndețea, bunătatea inimii, compătimire pentru cel împilat, și în special pentru nefericitul popor romănesc, „sărac în țară săracă". În privința iubirii către femeie, poeziile lui Eminescu exprimă admirabil o frumoasă și puternică iubire erotică, adică un sentiment omenesc, biciuiesc legăturile negustorești între bărbat și femeie, adică arată un sentiment progresist, mai ales într-o societate în care mare parte din căsătorii au cu totul altă pricină decît iubirea: zestrea femeii, lefile bărbatului, înrudirile aducătoare de hatîruri etc. Iată de ce aș fi tipărit cu bucurie mai toate poeziile lui Eminescu în care e vorba de iubirea către femeie. Și tipărindu-le aș fi pus alăturea o critică în care aș fi constatat talentul poetului, aș fi lăudat chipul cum exprimă iubirea erotică, dar, totodată, aș fi arătat că este un ideal de femeie mai înalt decît cel exprimat de poet, că poetul nostru a zugrăvit admirabil concepția sentimentului de iubire pentru femeia-amantă, însă n-a exprimat de fel o concepție mai înaltă: femeia-cetățeană.

---

* Rugăm pe cititori să nu uite că în acest articol vorbim despre poezie mai ales, și mai mult de poezia lirică.

Aș fi eu oare redactor neconsecvent? Se înțelege, dealtfel, că mi-aș da toate silințele să trezesc în poet concepția ce o am eu, aș pune toată puterea ca să ațîț în el acele sentimente ce le cred mai înalte și, dacă aș fi reușit, atunci cu înzecită bucurie i-aș fi tipărit poeziile, iar dacă nu, aș fi urmat cu tipărirea poeziilor lui frumoase și, în unele privințe, progresiste; iar sentimentele și concepțiile mele mai înalte despre femeie le-aș fi exprimat altfel, prin vreun chip care nu cere aptitudini atît de speciale, le-aș fi exprimat fie într-un articol critic, fie în articole sociologice, cum sînt ale d-nei Sofia Nădejde. Cu totul altfel aș face dacă aș fi tezist. Aș găsi un om care știe să facă bine versuri și l-aș pune să facă atîtea și atîtea sonete pe an asupra cutărei sau cutărei teze.

Ori să luăm, de pildă, pesimismul lui Eminescu. Limba obișnuită amestecă multe sub numele de pesimism.

Cînd un om, primind un șir întreg de crude lovituri, prigonit veșnic de soartă, cade istovit strigînd: „Nu mai pot; mai bine moarte decît așa viață!" — aceasta se numește pesimism.

Cînd în luptă cu ticăloșiile vieții omul vede triumfînd pe oamenii de rînd și pe idioți, cînd vede călcate în picioare cele mai alese și mai înalte însușiri omenești și scapă un strigăt de durere adîncă și de descurajare: „Așa a fost, așa este, așa va fi cît lumea!" — aceasta se cheamă pesimism.

Cînd un om, sub înrîurirea marii sale iubiri trădate, cade cu capul pe perină mototolind-o și mușcînd-o de durere, dînd curs amărăciunii nesuferite ce i-a pricinuit trădarea — asta se cheamă pesimism.

Cînd un om, care s-a împotrivit cu putere tuturor mișeliilor, vede una mai mare, apropiindu-se mai amenințătoare decît celelalte, cu scop de a-l zdrobi, și strigă: „Doamne, fă să treacă de la mine paharul acesta!" — asta se cheamă pesimism.

Cînd un om e ruinat sufletește printr-un complex de cauze, fie naturale, fie sociale; cînd a ajuns să vadă totul în negru; cînd din știință și din generalizări filozofice el ajunge să tragă încheierea că răul este în faptul existării (în *„Das Sein", „To be")*; cînd idealul lui ajunge a fi neființa; cînd găsește că scopul cel mai înalt al ființei e

nefiinţa — atunci acest om e pesimist, şi de astă dată în înţelesul ştiinţific al cuvîntului.

Eminescu n-a fost pesimist de cutare ori de cutare fel, mai degrabă le-a avut şi le-a exprimat pe toate.

După cum m-a priceput d-l Roman, nici vorbă că n-aş fi putut să tipăresc în *Contemporanul* poeziile de acest fel ale lui Eminescu. Dar greşeşte foarte tare. Dacă pesimismul, în înţelesul descris mai sus, poate pricinui, încîtva, un sentiment de descurajare, apoi pe de altă parte pricinuieşte un şir de alte sentimente, cum este compătimirea pentru suferinţă, ura pentru oamenii de nimică, respectul pentru merit şi superioritate.

Cel din urmă fel de pesimism, în înţelesul ştiinţific, e mai serios. Dar şi aice, în înţelesul cum scrie Eminescu, pesimismul deşteaptă gîndirea, deschide cugetării un orizont larg, este, în sfîrşit, o protestare împotriva acestei burtăverzimi, care nu se îndoieşte de nimică, numai burta şi punga să-i fie pline. Eu aş fi tipărit deci mare parte din scrierile pesimiste ale lui Eminescu; fireşte însă că, alăturea cu dînsele, aş fi tipărit cu plăcere un articol ştiinţific prin care s-ar fi arătat că pesimismul, în înţelesul schopenhauerian, are înrîurire vătămătoare asupra energiei tinerimii, asupra căreia face impresie. Aş putea să lungesc şirul exemplelor, dar, ca să nu iasă articolul prea mare, voi formula cugetarea mea în cîteva cuvinte.

În creaţiunea poetului se oglindeşte poetul cu toate credinţele şi sentimentele sale. Viaţa sufletească a unui om e peste măsură de complexă, iar viaţa psihică (deci şi credinţele şi sentimentele) a unui poet, a unui artist e mai complexă decît a altor oameni. Într-o creaţiune poetică se va oglindi o viaţă psihică complexă, un şir de credinţe şi, mai ales, un şir întreg de sentimente şi de combinaţii de sentimente. Bineînţeles că, omul nefiind o maşină făcută după cutare sau cutare regulă, pentru cutare sau cutare scop, toate sentimentele lui nu pot să corespundă unui ideal anumit. Fiecare om are păcatele lui, zice poporul, şi are dreptate. În creaţiunea poetului, din punctul de vedere al vreunui ideal hotărît, pot să apară sentimente şi credinţe mai mult ori mai puţin străine, ba chiar sentimente şi credinţe protivnice acestui ideal.

Între alte îndatoriri ale criticii, şi chiar una din cele mai de frunte, este analiza acestui şir de credinţe şi de sentimente şi critica lor din punctul de vedere al unui

ideal, al idealului celui ce critică. E lucru de la sine înţeles că prin constatarea unei anumite credinţe ori unui anumit sentiment ce nu corespunde cu idealul criticului nu vrea să zică nici că desfiinţăm poetul, nici că sîntem împotriva lui, nici că nu poate fi publicată creaţiunea artistică în revista în care scrie criticul, în revista al cărei ideal e exprimat de către critic. Nu poate însemna aşa ceva, pentru că toţi oamenii au negreşit cutare ori cutare neajuns dacă-i privim din punctul de vedere al unui anumit ideal.

Dar o obiecţie poate să ne fie făcută, şi anume una foarte serioasă. Din faptul că toţi oamenii şi deci toţi poeţii, ori cel puţin enorma majoritate a lor, au o parte bună şi o parte rea din punctul de vedere al unui anumit ideal, ar urma că într-o revistă s-ar putea publica creaţiunile tuturor poeţilor, numai să fie talentate; ar urma un fel de nepăsare morală faţă cu poeţii. Nu, asta nu urmează, şi dacă n-aş dori să fiu înţeles rău, apoi mai ales n-aş dori să fiu înţeles rău în această privinţă. Desigur, indiferentismul moral nu urmează din cuvintele mele. Dacă o lucrare poetică (în întregul ei, fireşte, nu fiecare poezie luată în parte) exprimă toate sentimentele bune şi rele ale poetului, rămîne de văzut ce sentimente bune şi ce sentimente rele exprimă. Pot fi mai multe rele decît bune, poate să fie un singur sentiment rău asupra căruia stăruie poetul mai ales; în sfîrşit, pot să fie şi alte consideraţii foarte legitime pentru a nu primi, pentru a respinge cutare ori cutare creaţiune poetică a cărei tipărire ar compromite credinţele şi direcţiunea unei reviste. Bineînţeles că o revistă redactată de un om religios nu va tipări şi nu trebuie să tipărească vreo poezie în care se înjură religia, deci îndreptată împotriva ideilor şi idealului care sînt scumpe redacţiei. Toate cazurile nu pot fi prevăzute şi înşirate. Astfel eu n-aş putea publica niciodată partea în care unul din cei mai însemnaţi fii ce a avut vreodată România e numit broască veninoasă, pocitură, şi alte epitete de acest soi. De asemenea, în alt gen, n-aş tipări *Baia* şi alte poezii ale lui Rollinat, pentru că sînt, în mare parte, produse de nevroză sexuală şi o asemenea nevroză tinde să sugereze în cititori. Din cuvintele mele iese numai atîta: că nu este o măsură cu care s-ar putea să se cîntărească producţiunile pentru a şti care pot fi tipărite şi care nu; din cuvintele mele iese,

de asemenea, că în chestiune de artă, şi mai ales de artă care se îndeletniceşte cu viaţa omului, hotărîrile simpliste ale d-lui Roman nu pot să aibă loc; din cuvintele mele mai iese că, nefiind o măsură pentru a şti ce poate şi ce nu poate fi tipărit într-o revistă decît în împrejurări extreme (pornografie, insulte aduse principiilor revistei), tactul redacţiei joacă în acest caz rolul de căpetenie, şi, fireşte, numai tact bun n-ar fi arătat redacţia *Contemporanului* dacă ar fi respins poeziile ce exprimă iubirea către femei sub cuvînt că este un ideal mai înalt decît cel exprimat în ele; şi, în sfîrşit, urmează, cred, destul de lămurit că nu m-a înţeles bine d-l Roman cînd din cuvintele mele a vrut să facă o armă împotriva redacţiei şi direcţiei *Contemporanului.*

Încă puţine cuvinte vom spune d-lui Roman şi vom mîntui. În articolul meu despre Eminescu am scos cît am putut la iveală însuşirile cît şi neajunsurile poetului. Între acestea din urmă, am stăruit asupra faptului că poetul are idealul său în trecut, în loc de a-l avea înainte. Nu — zice d-l Roman —, aceasta e o *absurditate,* o nedreptate; Eminescu n-a avut idealul său în trecut, ci a luat trecutul fiindcă-i dădea mai mult material poetic; nicăierea, zice d-l Roman, poetul n-a însoţit trecutul de idealuri nepoetice. Idealul poetului e sublimul, frumosul, şi deci ce ne pasă dacă poetul ne descrie acest sublim şi frumos în trecut, numai frumos să fie; ce ne pasă din ce buruieni e strînsă mierea albinelor, bine că e dulce. Dacă iubirea cavalerului şi a damei din *Scrisoarea IV* e frumos descrisă, atunci tot păcatul lui Eminescu ar fi numai că, vorbind despre ei, a pus data 1400; de-ar fi spus că lucrul se petrece la 1900, atunci ar fi, după d-l Gherea, perfect fondul scrisorii. Nu trebuie să cerem poetului ca să vadă trecutul prin prisma noastră. Cam acestea sînt argumentele ce înşiră d-l Roman în patru pagini pentru a protesta împotriva noastră, care am găsit un neajuns lui Eminescu în convingerile lui şi în idealizarea trecutului.

„Nicăierea — zice d-l Roman — poetul n-a însoţit trecutul de idealuri nepoetice". Netăgăduit este că aici e un merit al lui Eminescu, dar tot aici e şi un neajuns, pe care l-am arătat. În articolul despre Eminescu, îmi pare că am spus foarte desluşit părerea mea, dar, fiindcă n-am fost înţeles, sînt nevoit a alerga la un mijloc care poate

nu e potrivit din punctul de vedere al esteticii, dar e foarte potrivit cînd voim a lămuri bine un lucru, şi, cum am spus, n-avem altă ambiţie. Vom lua deci o *pildă,* pentru că pildele vorbesc nu numai minţii, ci şi inimii. Aşa, să luăm provinciile noastre care-s sub stăpîniri străine, sub ruşi şi unguri. Să presupunem că românii din Transilvania sînt trataţi de o mie de ori mai rău decît sînt trataţi în adevăr, să presupunem că se poartă cu dînşii ca stăpînii de robi cu negrii pe vremea robiei în America. Să mai zicem că un poet scrie o poemă în care, în versuri energice, spune că asemenea stare de lucruri e bună şi dreaptă. Poetul, un om curajos şi mîndru, însă cu instincte sălbatice, cheamă pe magnaţii unguri la luptă spre a împila pe robii români, care-s născuţi spre a fi robi. Această poemă, oricît de frumoasă, de plastică, de energică ar fi ea, va fi însă o infamie şi nu cred să se găsească o singură revistă în ţară care s-o tipărească. Fac însă a doua presupunere. Să zicem că este un poet omenos, cu sentimente frumoase, un poet care iubeşte sincer poporul românesc, dar nu cunoaşte starea lucrurilor în Ungaria ori, mai bine, care e înconjurat de un cerc de oameni care au interes să se pară lucrurile altmintrelea de cum sînt; pe de altă parte, poetul nu vede lucrurile petrecîndu-se decît prin prisma acestui cerc de oameni. Acest poet scrie o poemă în care relaţiile între unguri şi români se arată patriarhale, blînde, frumoase; ungurii împilători sînt ca nişte părinţi care se îngrijesc numai de fericirea românilor-copii. Fiindcă, după presupunerea noastră, poetul e om bun, blînd şi cu sentimente frumoase, apoi fireşte că în poemă se vor da pe faţă tot aceleaşi însuşiri. Presupunem că d-l Roman a trebuit să facă o dare de seamă despre această poemă. Ce ar fi scris d-l Roman? După ce ar fi citit şi înţeles poema, ar fi făcut, sîntem încredinţaţi, cam aşa. Ar fi scos la iveală talentul poetului, plasticitatea formei, ar fi arătat sentimentele frumoase ce se dau pe faţă în lucrarea artistică, dar fireşte că ar fi adăugit: „Din nefericire, poetul ori nu cunoaşte deloc, n-a studiat starea nenorocită a românilor, ori a fost indus în greşeală de oameni interesaţi şi de aceea ne dă cu totul alt tablou despre starea românilor şi despre relaţiile lor cu ungurii de cum e în adevăr. Această greşeală e foarte mare, şi cu atît mai rea cu cît

vine foarte la îndemînă duşmanilor noştri. Apăsînd, nimicind pe români, ei ar voi să aibă, totodată, în faţa lumii nume de binefăcători ai lor, vor să-şi facă fală la alte naţii şi astfel să poată sugruma poporul nostru fără grijă. Cel mai mare duşman n-ar fi putut să ne facă mai mult rău, şi cu cît talentul artistului e mai mare, cu atît face mai mare întipărire în felul dorit de duşmanii noştri, cu atîta lucrarea lui e mai vătămătoare". Cam aşa ar fi scris d-l Roman şi nu s-ar mai fi gîndit la faptul că poetul vede lucrurile prin altă prismă decît economistul ori decît criticul.

Şi ce-am făcut eu altceva decît ceea ce sîntem încredinţaţi că ar fi făcut şi d-l Roman în împrejurarea pomenită mai sus? Şi eu am arătat, bineînţeles, pe cît am putut frumuseţea şi plasticitatea formei, o mulţime de sentimente frumoase care însufleţesc pe poet, dar am protestat împotriva idealizării unei stări de lucruri care numai idealizare nu merită. H. Taine, unul din cei mai mari istorici moderni şi care mai curînd poate să fie acuzat de conservatorism decît de liberalism, zugrăveşte cu culori grozave viaţa din veacul de mijloc. După ce înşiră o mulţime de grozăvenii, iată concluzia la care ajunge: „Această despoiere şi aceste omoruri de slabi, acest negoţ de hoţii şi de ucideri între cei tari, această deprindere de a ocărî şi de a sugruma legea şi dreptatea alcătuiesc aproape în tot veacul de mijloc obiceiurile feudale şi, după ce am cîntărit cu băgare de seamă bunătăţile şi fericirile acestei vremi lăudate, aflu că mi-ar plăcea tot atîta să trăiesc într-o pădure sau într-o potaie de lupi" *.

Alt istoric, Scherr, ne descrie cu cele mai vii culori grozavele şi dobitoceştile relaţii de iubire în veacul de mijloc. Şi, iată, eu, care mi-am făcut o idee limpede despre aceste relaţii, citesc un poet romantic la care aceşti lupi feudali sînt zugrăviţi ca nişte viteji „fără frică şi fără pată", plini de înaltă morală, iar relaţiile de iubire apar ca nişte idile frumoase, şi în faţa acestei minciuni eu, criticul, să n-am drept a pomeni măcar că minciuna e minciună, să n-am drept nici să arăt răul ce aduce această idealizare, pe de o parte prin falsificarea faptelor istorice, pe de alta prin sugerarea de sentimente de respect şi iubire pentru o stare de lucruri ce merită numai

* Vezi *Essais de critique et d'histoire,* p. 8—9.

ura; n-am drept să spun că din această falsificare de fapte istorice, din această sugerare de sentimente nepotrivite se pot folosi acele păsări de noapte care aşteaptă vreun chip dacă nu pentru a întoarce carul progresului îndărăt, cel puţin pentru a-l opri pe loc cît mai multă vreme!! D-l Roman găseşte că n-am drept să fac astfel şi susţine că-i „o absurditate"! Dar pentru ce? Poate d-l Roman are idei istorico-culturale în privinţa veacului de mijloc? Atunci, bineînţeles, ar avea dreptate să ne combată. Nu, în privinţa aceasta d-sa e de acord cu noi. Dar iată pentru ce: „Nu-mi pretinde mie, poet, să văd trecutul prin prisma d-tale de economist; nu pretinde albinei să facă studii prealabile de botanică înainte de a începe să-şi strîngă mierea". Iată concepţia metafizică a artei în toată goliciunea ei, în toată simplicitatea. Prisma poetului strămutată în afară de cunoştinţele omeneşti, poetul asemănat cu o albină care zboară de la o floare la alta pentru a strînge mierea! Goethe, pentru a scrie *Iphigenia,* a studiat ani întregi istoria culturală a Greciei; Flaubert, pentru a scrie *Salammbô,* a studiat şase ani istoria Cartaginei şi, după d-l Roman, rău a făcut. D-sa nu le cere asemenea jertfă, nu le cere ca ei, artişti, să vadă prin prisma istoriei. Iar dacă grecele în drama lui Goethe ar veni pe scenă cu turnură şi grecii cu frac, stînd de vorbă la *café chantant* şi citind gazete, toate acestea n-ar fi nimica, numai frumos să fie descrişi, numai să fie miere, încolo de unde a luat-o poetul nu-i treaba noastră! Nu vede oare d-l Roman că nu concepţia mea e absurditate, ci a d-sale? D-l Roman citează următoarea frază a mea: „Depărtarea trecutului face să se poată şterge toate trăsăturile nepoetice". „Ei bine — zice d-l Roman —, dacă depărtarea face să dispară părţile nepoetice, lăsaţi pe poet să cînte ceea ce rămîne, ce-i pare că e poetic". Ba nu! Dacă poetul vrea să scrie ceva dintr-o epocă istorică, apoi trebuie s-o cunoască adînc, din punctul de vedere istoric, economic şi cultural, ca să nu ne spună minciuni; iar dacă n-o cunoaşte, atunci să vorbească despre ceea ce cunoaşte.

„Dar o poemă care cuprinde greşeli istorice ori ne înfăţişează sub cu totul altă lumină o epocă istorică poate să fie însemnată din alte puncte de vedere". Foarte adevărat! Un critic, tăgăduind toate însuşirile unei poeme numai pentru că va fi cuprinzînd un neadevăr istoric, ar

dovedi îngustime de vederi; dar și un critic care, din pricina frumuseților formei, n-ar vedea minciuna fondului ar dovedi de asemenea o minte prea îngustă. De altmintrelea, această minciună își răzbună stricînd întipărirea ce ar putea să ne facă forma. Întipărirea ce ne va face o poemă foarte frumos scrisă, dar în care grecele s-ar arăta cu turnură și grecii fumînd țigări de Havana va fi foarte stricată tocmai prin faptul minciunii istorice. Și cînd în public se vor lăți cunoștințele istorice, economice și culturale despre vîrsta de mijloc, așa ca fiecăruia să-i fie cunoscute limpede relațiile sociale și morale din acea epocă, atunci ideile romantice din acea vreme ne vor face tot aceeași întipărire ca și niște grece din Atena veche cu turnură. Mai ciudat este că d-l Roman, apărînd dreptul minciunii în artă, crede că apără arta împotriva mea! Putem cu tot dreptul să-i înturnăm d-lui Roman cuvintele d-sale: „Dacă venim însă la d-l Eminescu, nedreptatea și absurditatea e și mai aparentă". Aceste cuvinte pe care ni le spune d-sa nouă cu mai mult drept i le putem întoarce noi, pentru că, afară de toate celelalte, e și nedrept cu Eminescu. Cînd am scris articolele mele despre genialul poet, înaintea mea plutea poetul așa cum îl cunoaștem cu toții, cel puțin în parte. Un om nervos, impresionabil, sărac, cinstit, cult, muncitor; un om care a cîștigat cultura prin muncă, în sfîrșit, un om consecvent. Sub înrîurirea unui cerc de oameni și-a format Eminescu convingerile sale sociale, filozofice, economice, istorico-culturale, politice și, alcătuindu-și aceste convingeri, el le-a rămas credincios toată viața lui. În conferințe publice *(Influența austriacă)*, în viața publică, în timpul cît a fost ziarist, ca redactor al *Timpului*, ca poet, în sfîrșit, el a rămas consecvent cu principiile sale. Convingerile lui nu sînt ale noastre, ba, în multe privințe, ale noastre sînt cu desăvîrșire protivnice celor ale lui, dar el credea sincer. Cu un asemenea om poți să te lupți cu toată energia, să-l ai dușman, dar nu poți să nu-l stimezi, nu poți să nu simți că tot ce spune e strîns legat cu totalitatea convingerilor lui. Și tocmai așa l-am considerat eu. Pentru mine, cutare poezie, cutare ori cutare vers chiar n-au fost niște lucruri făcute *din întîmplare*, ci niște produceri *necesare*, „bucăți din inimă rupte", după vorba admirabilă a lui Vlahuță, și bucăți din creieri rupte. Pentru noi, strofa „Și cum vin cu drum-de-fier", din doina-i

populară, nu-i ceva accidental, care ar fi putut și lipsi, după noi această strofă e strîns, organicește legată de toate convingerile, de toată viața poetului. Cînd zice:

> *Și cum vin cu drum-de-fier,*
> *Toate cîntecele pier,*
> *Zboară păsările toate,*
> *De neagra străinătate...*

În aceste versuri se vede jalea și plîngerea poetului împotriva civilizației străine, care, introducîndu-se cu drumul-de-fier, dizolvă o stare întreagă de lucruri, de relații patriarhale, alungă poezia primitivă, alungă cîntecele pentru a face loc unei stări de lucruri întemeiată pe ban, zgomotoasă și nepoetică, după cum e și zgomotul locomotivei. Noi sîntem cu totul de altă părere în privința acestei poezii primitive și patriarhale și, cu toate protestările d-lui Roman, nu vom înceta de a ne lupta împotriva acestei idealizări a unei stări de lucruri arhiticăloase și care pentru poetul nostru se părea plină de cîntul pasărilor. Dar nu-i vorba de noi, ci de Eminescu, și el așa credea, așa simțea și așa zicea. Așa-i cu toate poeziile lui Eminescu. Nu-i ceva accidental cînd el, în satira lui, în termeni nu tocmai poetici, dar foarte tari, ocărăște pe reprezentanții mișcării liberale, și mai ales pe C. A. Rosetti; nu-i ceva accidental cînd poetul gîndește cu drag și cu mîndrie la vremea lui Mircea cel Mare, dîndu-ne-o ca ideal față cu vremea de azi; nu-i ceva accidental, în sfîrșit, cînd Eminescu zugrăvește cu culori vii și idealiste iubirea de pe la 1400; toate acestea se țin, sînt strîns legate de convingerile, de concepțiile politico-sociale ale poetului, sînt strîns legate de toată viața lui. Acela care ar fi zugrăvit iubirea ideală de la 1900, poetul acela ar fi avut alți creieri, alt sistem nervos, alte convingeri, altă creștere, alt mijloc înconjurător, în sfîrșit, ar fi fost altul, și nu Eminescu. Cînd am scris articolele mele despre dînsul și am avut înaintea mea volumul lui de poezii, am privit acest volum ca productul, ca rezultatul unei vieți întregi de gîndire, de luptă, de suferință; acest product, pentru mine are rădăcini adînci și inima și creierii poetului, și plecînd de la acest product am vrut să mă strecor în inima și creierii lui pentru a vedea și a pricepe rădăcinile, firele prin care se

ține creațiunea artistică de poet, am vrut s-o pricep și s-o explic la alții. Am reușit oare pe deplin? Desigur că nu. Și chiar am declarat că în privința aceasta nici nu mi-am închipuit să reușesc pe deplin. Reușit-am măcar în parte? Nu știu; asta s-o judece cititorii, nu eu. Dar ceea ce știu este că am fost corect lucrînd astfel. Am fost corect cînd am privit volumul de poezii nu ca o jucărie, ci ca rezultatul și exprimarea unei vieți întregi, am fost corect cînd am privit pe poet ca pe un om viu; am fost corect, în sfîrșit, fiindcă am vorbit de *poetul-om*. Și în fața acestei concepții a mele: *poetul-om* d-l Roman pune concepția sa: *poetul-insectă!* Poetul-fluture, poetul albină, care zboară de la floare la floare pentru a strînge miere și a ne desfăta! Iată cum pricepe d-l Roman pe poet! Și exemplul d-lui Roman cu albina nu-i o scăpare din vedere, ci exprimă foarte bine ceea ce înțelege d-l Roman prin poet. Și, în adevăr, dacă poetul nu pune în creația sa toată viața, cu toate luptele, suferințele, convingerile sale, dacă el caută peste tot numai frumosul, îl strînge și îl așterne pe hîrtie pentru a ne desfăta, ce alta e atunci poetul dacă nu un fluture ori o albină ce zboară din floare în floare și strînge miere? Nu-i vorbă, poeți-fluturi de aceștia sînt destui în țara românească, dar a spune așa ceva despre Eminescu ar fi mare nedreptate. Și ce e mai frumos este că d-l Roman, punînd împotriva concepției mele de *poet-om* concepția d-sale de *poet-insectă*, crede că-l apără pe Eminescu. Dacă Eminescu ar fi răspuns, desigur ar fi zis: „Scapă-mă, Doamne, de prieteni!“ Cum că Eminescu ar fi zis astfel nu încape îndoială.

I. L. CARAGIALE[30]

Înainte de a începe să scriem despre Caragiale, sîntem nevoiți a face o digresiune cam mare, dar care e absolut necesară pentru articolul de față, pentru priceperea mult talentatului nostru scriitor I. L. Caragiale. Am zis într-un articol precedent* că, pe la sfîrșitul veacului trecut, o stare întreagă de lucruri, o întocmire întreagă socială a căzut (feudalismul), a fost înlăturată de revoluția cea mare franceză și în locul ei s-a înființat întocmirea socială liberalo-burgheză. Aceasta din urmă, mult mai superioară decît cea dintîi, mult mai progresivă, e foarte departe de a fi perfectă ori chiar bună, ci are multe și grave neajunsuri care au deziluzionat așa de mult pe cei ce și-au croit un ideal frumos și se așteptau la realizarea unei întocmiri ideale. Starea de lucruri modernă e, desigur, mai înaintată decît cea veche, dar are neajunsuri adînci și dureroase. Omenirea e din nefericire departe de a putea fi comparată cu un om cu minte și inteligență clară, care ar merge tot înainte, ci mai curînd am putea s-o comparăm cu un om beat, care nu vede bine drumul, face ocoluri și zigzaguri, se poticnește, cade și de multe ori e expus să-și frîngă gîtul.

Va fi în viitor altmintrelea desigur, dar acesta e un ideal depărtat. Ceea ce a fost revoluția cea mare pentru Franța a fost 1848 pentru noi. După 1848 a dispărut și la noi o întocmire socială asemănătoare cu feudalismul

* [Este vorba de articolul **_Decepționismul în literatura română_**, în volumul de față, p. 43—60.]

(iobăgia), înlocuită fiind prin o întocmire liberalo-burgheză. O prefacere asemănătoare celei franceze a fost făcută de o pleiadă de tineri generoşi, sub influenţa şi cu ajutorul civilizaţiei europene. O prefacere asemănătoare a dat şi roade asemănătoare.

Întocmirea noastră socială contemporană e, desigur, mult mai înaintată, mult mai superioară decît cea veche, iobăgistă, dar are şi ea multe, adînci, grave şi dureroase neajunsuri. Am zis că instituţiile europene introduse la noi au dat roade asemănătoare cu cele europene. Asemănătoare, da, dar identice cu desăvîrşire nu, pentru că condiţiile în care au fost introduse la noi instituţiile europene n-au fost identice cu condiţiile în care au fost introduse aceleaşi instituţiuni în Europa occidentală, şi mai ales în Franţa.

La 1848 Europa nu era ceea ce fusese la 1789, deci şi condiţiunile exterioare şi cele interioare erau pentru ţara românească altele decît pentru Franţa. Evident că şi roadele date de instituţiuni identice în condiţiuni diferite trebuie să difere.

Analiza lor în condiţiunile speciale româneşti, cît diferă ele, în rău ori în bine, de cele europene, este lucru de o colosală importanţă, dar, desigur, nu poate să facă tema unui articol literar cum e acesta.

Pentru un singur lucru trebuie să facem excepţie, despre o singură diferenţă între condiţiunile ţării noastre şi între ale Franţei cu privire la introducerea instituţiunilor moderne, trebuie să vorbim aici, fiind absolut necesar pentru articolul nostru. Această diferenţă e următoarea : în Europa occidentală, întocmirea socială modernă, instituţiunile liberalo-burgheze au fost obţinute printr-o luptă îndelungată şi eroică de însăşi burghezimea. Burghezimea, ajungînd puternică materialiceşte şi intelectualiceşte, fiind bogată şi cultă, a învins clasa feudală, boierimea occidentală, şi a introdus instituţiile liberalo-burgheze, mai ales prielnice burghezimei. Noi însă la 1848 n-am avut o clasă burgheză puternică, nici materialiceşte, nici intelectualiceşte. Burghezimea noastră orăşenească nu era nici bogată, nici cultă. Aceia care au introdus instituţiile liberalo-burgheze la noi, printr-o luptă eroică, erau tocmai fiii clasei privilegiate, o pleiadă de tineri culţi şi generoşi, iar burghezimea a început să se dezvolte mai tîrziu, ca un rezultat al introducerii instituţiilor europene. Diferenţa e dar vădită, e bătătoare la ochi. În occidentul Europei, instituţiunile au fost create de burghezimea bogată şi cultă ; la noi, instituţiunile moderne creează o burghezime puternică şi cultă. În occidentul Europei instituţiile moderne, întocmirea socială modernă e o creaţiune a burghezimei, la noi invers : burghezimea, puterea şi cultura ei sînt creaţiuni ale instituţiunilor. Această diferenţă fundamentală a trebuit, bineînţeles, să producă nişte anomalii speciale ţării noastre, nişte anomalii necunoscute, altele decît ale occidentului Europei. Cultura modernă burgheză, introdusă la noi, s-a întîlnit cu altă cultură inferioară, cu care a intrat în luptă, avînd tendinţa de a o distruge, de a educa pe om în sensul modern. Dar omul nu se schimbă aşa de uşor, ceea ce se schimbă mai uşor la om e stratul întîi, dacă putem să ne exprimăm aşa, al inteligenţei şi moralei, adică partea cea mai superficială din om. Calităţile organice, adînci, se schimbă mult mai greu, se schimbă cu generaţiile. De aici superficialitatea culturii noastre. Instituţiile europene, odată introduse, cer o clasă de oameni care să le priceapă bine, să ştie să le pună în practică, să le realizeze. În occidentul Europei, această clasă era burghezimea cultă ; la noi, cum am zis, lipsea această clasă, burghezimea chemată să realizeze aceste instituţiuni fiind incultă. De aici trebuie să rezulte, şi a rezultat, multă nepricepere, schimonosire, falsificare a instituţiilor şi culturii europene din partea celor nepricepuţi, falsificarea şi exploatarea acestei culturi şi acestor instituţii din partea celor mai pricepuţi şi mai necinstiţi. Aceste anomalii, neajunsuri şi multe altele, unele comune nouă şi Europei occidentale, altele speciale nouă, trebuiau să fie produse de introducerea la noi a instituţiilor şi culturii europene, şi în adevăr au şi întovărăşit aceste instituţii şi această cultură. A fost oare de vină acea pleiadă de tineri generoşi care au introdus la noi formele sociale moderne ? Bineînţeles că nu. Lor cu atît mai mare le e meritul că în condiţiuni atît de neprielnice au putut să ne înzestreze cu nişte instituţiuni cărora, *de bine, de rău,* le datorim tot progresul ce am făcut. Iar anomaliile sînt rezultatul întregii noastre dezvoltări istorice.

Dar ce au a face toate acestea cu scrierile lui Caragiale ? Au mult a face : cele patru comedii ale lui Caragiale, strînse într-un volum, au toate aceeaşi *notă* ge-

nerală : bătaia de joc, ridiculizarea, biciuirea anomaliilor, neajunsurilor izvorîte din introducerea instituţiilor europene, satirizarea mai ales a acelor neajunsuri şi anomalii pe care nu le împărtăşim cu Europa occidentală, ci sînt speciale ţării noastre.

*

Caragiale e de netăgăduit un mare talent şi un *talent satiric*. Am subliniat cuvintele din urmă pentru că am dori să atragem asupra lor atenţia cititorilor noştri. Un talent trebuie preţuit, dar mai ales trebuie preţuit un talent satiric ; aici, cum am zis cu altă ocazie, poate să fie vorba de preţul rarităţii. Natura e peste măsură de zgîrcită în producerea geniilor satirice. Geniile care prin rîsul lor au biciuit viţiile societăţii au fost şi sînt foarte puţine : Aristofan, Juvenal, Erasm de Rotterdam, Rabelais, Molière, Swift, Voltaire, Gogol, Şcedrin, iată-i mai pe toţi. Caragiale nu e geniu, dar e un mare talent satiric şi ca atare trebuie să ne intereseze în gradul cel mai înalt. În acest articol vom vorbi numai de volumul de comedii al lui Caragiale.

Conu Leonida faţă cu reacţiunea e comedia cea mai mică şi cea mai neînsemnată din cele patru ; sînt numai două persoane : Conu Leonida, un pensionar bătrîn, şi Efimiţa, femeia sa. În această comedie, ca în germen, se vede tot talentul lui Caragiale cu toate marile lui calităţi şi cu toate neajunsurile lui. Un umor, un spirit, un rîs vesel şi nesilit, o observaţie adevărată, reală şi fină, o pricepere de scenă perfectă, o exactă pătrundere psihică şi o vedere limpede a fiecărei mişcări a eroilor săi, toate aceste calităţi, care ne-au dat două capodopere ca *Noaptea furtunoasă* şi *Scrisoarea pierdută*, se văd în germeni în *Conu Leonida*. Conu Leonida, un pensionar bătrîn, om bun, timid, mărginit şi incult, face politică, politică mare, vorbeşte de revoluţie, de „Galibardi", de papa de la Roma, „iezuit, aminteri nu-i prost !", care, văzînd că nu poate s-o scoată la capăt cu „Galibardi", a hotărît să-l facă cumătru şi l-a pus de i-a botezat un copil. Ori iată cum conu Leonida explică nevestei sale ce este halucinaţia :

„Ei ! domnule, cîte d-astea n-am citit eu, n-am păr în cap ! Glumeşti cu omul ! se-ntîmplă... *(cu tonul unei teorii sigure)*. Că fiincă de ce ? O să mă-ntrebi... omul, bunioară, de par egzamplu, dintr-un nu ştiu ce, ori ceva, cum e nevricos, de curiozitate, intră la o idee ; a intrat la o idee ? Fandacsia e gata ; ei ! şi după aia, din fandacsie cade în ipohondrie. Pe urmă, fireşte, şi nimica mişcă".

De acelaşi spirit şi umor e plină toată piesa. Cît de fin şi real observator e Caragiale dovadă e începutul scenei a II-a, o pagină admirabilă. După ce bătrînii au vorbit de revoluţie, adorm. Deodată se aude un zgomot afară. Cucoana Efimiţa, încă sub influenţa convorbirii cu bărbatu-său, speriată, se scoală, încuie uşile şi iar se culcă, zgomotul se repetă. Efimiţa sare din pat, aprinde lampa, încuie iar uşile, umblă tremurînd prin casă, cheamă pe bărbatu-său. În această pagină mare (e tipărită cu petit), Efimiţa pronunţă numai cinci sau şase cuvinte, încolo urmează descrierea tuturor mişcărilor corpului, tuturor mişcărilor sufleteşti. Caragiale arată aceeaşi pătrundere şi observaţie fină şi în alte comedii, dar această pagină rămîne neîntrecută. Toată scena care urmează, unde teribilul revoluţionar, conu Leonida, la cel dintîi zgomot de afară, tremură ca varga, baricadează uşile cu mobilele din casă, e de un comic mare şi, ceea ce poate e şi mai important, e perfect tipică pentru conu Leonida şi coana Efimiţa. Aceşti bătrîni pensionari, mahalagii, sînt creaţiuni vii, atît de vii încît parcă-l vezi pe conu Leonida în halat, în papuci şi cu scufie de noapte perorînd : „Hehei ! unul e Galibardi ; om, o dată şi jumătate !" Ca satiră socială, comedia e puţin adîncă, ea abia atinge stratul superficial al neajunsurilor urmate din introducerea instituţiilor europene. Săracii bătrîni pensionari sînt atît de proşti, dar şi atît de inofensivi.

Mai adîncă e *Noaptea furtunoasă*. Aici scalpelul criticii, satirei şi analizei a intrat mai adînc în viaţa noastră socială. Unii au făcut o învinuire lui Caragiale din faptul că a luat să descrie tipuri din mahala, şi nu din saloane şi buduare. O învinuire mai nefundată nici că putem să ne închipuim. Mai înainte de toate, un autor descrie, şi trebuie să descrie, acel strat social pe care-l cunoaşte mai bine, şi afară de aceasta mahalaua de la 1848 încoace are din ce în ce mai multă însemnătate în viaţa noastră socială.

Despre însemnătatea mahalalei în viaţa noastră politică nici nu vorbim, fiecare ştie că de mahala atîrnă

alegerile în oraşe, fiecare ştie că un guvern care ar pierde sprijinul mahalalei n-ar putea-o duce mult. Mahalaua mai are şi altă însemnătate ; dintr-însa iese burtăverzimea îmbogăţită, burghezimea noastră naţională. Un crîşmar, un cherestegiu, îmbogăţindu-se cine mai ştie cum, ajunge bancher, lipscan, neguţător naţional. Influenţa acestei burghezimi cu punga plină asupra vieţii noastre, de bună seamă că nimeni nu va nega-o.

Nu vom arăta cuprinsul comediilor d-lui Caragiale, fiindcă cititorii le cunosc, apoi nici loc nu avem. Persoana de căpetenie în *Noaptea furtunoasă* este Dumitrache zis şi „Titircă inimă rea", cherestegiu, „comersant" şi căpitan în garda civică. Jupîn Dumitrache este în adevăr cel mai tipic reprezentant al mahalalei. Am spus că puterea mahalalei începe de la 1848, cînd au căzut boierii şi pe terenul vieţii sociale a început a ieşi burghezimea. Jupîn Dumitrache este reprezentantul mahalalei, unul din reprezentanţii domniei banului, şi el îşi simte bine puterea, o cunoaşte chiar lămurit.

Jupîn Dumitrache ştie, ori măcar simte, că toată mişcarea liberală este pentru dînsul. „Titircă inimă rea" ştie că parlamentele lucrează pentru dînsul, că *Vocea patriotului naţionale* cu redactorul ei, „Rică Ventureanu", combate pentru dînsul, că „sfînta constituţie", în sfîrşit, este pentru dînsul făcută. Ştie şi simte, de aceea, cu o mînă pe burta-i groasă şi cu alta pe pungă, zice : „Noi suntem popor, naţie..." şi cu cel mai mare dispreţ vorbeşte despre cei ce n-au bani. Funcţionari mici, cu leafă puţină, sînt la dînsul „bagabonţi", „coate-goale", „maţe-fripte" şi d-sa, stăpîn pe situaţie, dă mandate de arest împotriva bolnavilor, bate slugile şi dacă nu umflă şi pe redactorul Rică apoi pricina nu-i frica de a bate un scîrţai-scîrţai, ci pentru că „... Eu de ! negustor, să mă pui în public cu un coate-goale..." Un om sărac pentru „Titircă inimă rea" este aşa de jos încît, chiar cînd îi funcţionar, e ruşine a-l bate. Şi „Titircă" e numai cherestegiu, ce va fi un jupîn de soiul acesta mai bogat încă ? Tipul jupînului Dumitrache e de mare interes.

Nu ştim dacă autorul a pus înadins în aceeaşi comedie pe băiatul Spiridon, pe tînărul Chiriac şi pe jupîn Dumitrache ; oricum — în această treime avem un singur Titircă, dar la felurite vîrste. Băiatul Spiridon, pe

care îl creşte stăpînu-său prin sfîntul Nicolai cu sfîrcuri, pe care-l bate şi-l trage de păr oriunde-l întîlneşte... Spiridon, care de mic e deprins a bea tutun, a fura şi a duce biletele de amor ale Ziţei... Spiridon crescînd ajunge un Chiriac, băiat de prăvălie, capătă încrederea stăpînului, „consimte la onoarea lui de familist", adică se face păzitorul stăpînei, pe urmă amantul ei şi astfel, fiind bine cu jupînul şi mai ales cu jupîneasa, intră şi el cu parte în prăvălie, se însoară şi se face „negustor", adică un jupîn Dumitrache — Titircă inimă rea. Pe urmă îşi destoaie muşchii, pentru bătăile suferite, pe alţi Spiridoni.

Credem că e vădită absurditatea celor ce ziceau că autorul a greşit luînd tipuri din mahala, în loc să ia din saloane şi buduoare.

În Ziţa, cumnata lui Dumitrache, vedem ce înrîurire a avut civilizaţia asupra femeilor din mahala. Ziţa se duce la „Inion", ştie să facă cu ochiul, să se îmbrace, să facă intrigi amoroase, să spună cîteva cuvinte franţuzeşti, pocite grozav, şi, în sfîrşit, ca hrană sufletească are romane proaste ca *Dramele Parisului*, despre care zice : „... Cîte au ieşit, le-am citit de trei ori".

Rică Ventureanu, tandru poet, student în drept şi redactor la *Vocea patriotului naţionale*, e alt tip, tot atît de cu spirit descris şi de real. Zic unii că tipul lui Rică e prea din cale-afară. Noi nu sîntem de această părere. Tinerii găgăuţi, „tinerimea, speranţa viitorului", care bat trotuarele Bucureştilor, umplu cafenelele şi tunelurile, joacă toată noaptea biliard, îşi ruinează sănătatea şi morala în casele publice şi sărind gardurile mahalalelor ; aceşti tineri, care se pretind învăţaţi pentru că ştiu să înşire cîteva fraze, stricate, franţuzeşti ; aceşti tineri, care se fac luminătorii naţiei în ziare pentru că au învăţat pe de-a rostul cîteva fraze, odinioară cu înţeles mare, pentru care au bătut inimi mari, dar care acuma au ajuns stereotipe, s-au pîngărit, au ajuns de rîs în gura acestor Rică, Ipingescu, Titircă etc. ; aceşti tineri, care se fac redactori la *Vocea patriotului naţionale*, repetînd cu patos : „Naţie, patriotism, poporul suveran, patria e familia cea mare" ; aceşti tineri, această speranţă a viitorului sînt o realitate prea bătătoare la ochi pentru a mai putea fi negată. Cît despre năstruşnica lipsă de cunoştinţe a redactorului *Vocei patriotului naţionale*, care scrie :

„Sunt într-o poziţiune pitorească şi mizericordioasă..." — apoi prin ce este această frază mai gogonată decît cea scrisă de redactorii revistei *Steluţa* din Roman cînd zic: „Nutrim devotamentul de a colabora pentru progres"?

Cucoana Veta, nevasta lui „Titircă inimă rea", e mai aşezată şi mai solidă decît sora sa, Ziţa, mai cu minte decît bărbatu-său, ea în definitiv duce casa. Îmbogăţită, deci neavînd nevoie de a munci, neputînd chiar a munci, că „de, ce-ar zice vecinele!", incultă, deci neputînd munci intelectual, e fatal ca ea să-şi ia un amant. Puterile nervoase trebuie cheltuite şi, neputîndu-se altfel, sînt cheltuite în intrigi amoroase. În cazul de faţă, amantul e Chiriac, băiatul din prăvălie şi omul de încredere al stăpînului.

Dacă trecem de la tipurile din *Noaptea furtunoasă* la consideraţii generale, trebuie să spunem că toate meritele artistice care se găsesc în germeni în *Conu Leonida*, în *Noaptea furtunoasă* se dezvoltă, sînt o vegetaţie frumoasă. Un spirit nesecat, un rîs vesel şi nesilit; acţiunea e vie, un act urmează din altul fără silă, oamenii se mişcă pe scenă atît de natural încît uiţi cîteodată că te găseşti la teatru. Scena fiind ocupată totdeauna de persoanele principale, niciodată nu scade interesul spectatorilor, ci mai curînd creşte. Intriga e extrem de simplă, tipurile sînt vii. Aici însă trebuie să constatăm şi un neajuns ce-l are *Noaptea furtunoasă*: analiza psihică a tipurilor nu e destul de adîncă, tipurile sînt mai ales descrise şi analizate din punctul de vedere exterior. Adîncile mişcări sufleteşti, care caracterizează mai ales pe om, ori lipsesc, ori sînt făcute cu mai puţină măiestrie decît caracterizarea tipului şi caracterului exterior. Excepţie fac scenele a VIII-a şi a IX-a din actul I, admirabile ca analiză psihică. Veta e sfădită cu amantul ei Chiriac, care presupune că ea s-a amorezat de un amploiat. Urmează o scenă între Chiriac şi Veta. Amîndoi au dor de împăcăciune, dar amorul propriu nu-i lasă, mai ales că şi unul şi altul crede că are dreptate. Şi, iată, scena se începe prin cuvinte nepăsătoare, prin fraze scurte, care ascund o emoţiune şi o amărăciune mare. Frazele, de o indiferenţă prefăcută, se fac amare, pline de mustrări: dorind din toată inima a se împăca, Chriac cu Veta se sfădesc, sînt gata să rupă cu totul; şi indiferenţa, amărăciunea se sting, dispar numai cînd

Chiriac se repede şi ia spanga puştei ca să se ucidă. În faţa primejdiei, Veta, înspăimîntată, cedează; urmează o scenă de împăcăciune, cu explicaţii, cu jurăminte de fidelitate, cu promisiuni de a nu mai începe niciodată sfada, cu asigurări reciproce de iubire. Toată această scenă e admirabilă, fiecare cuvînt e la locul său, fiecare frază arată o stare sufletească vie şi adevărată.

După fiecare frază, cînd pricepi şi simţi că e tocmai aceea pe care trebuie să o spună Veta ori Chiriac, rămîi uimit: de unde ştie Caragiale că tocmai această frază e aceea care trebuie spusă? — o uimire care de altmintrelea se repetă totdeauna cînd citeşti scrieri de mare talent. Rămîi uimit asemenea cînd te gîndeşti că autorul a ştiut să ne intereseze atît de mult pentru o scenă între o mahalagioaică şi băiatul din prăvălie, o scenă care durează opt pagini. Aceasta e o dovadă vie de modul cum Caragiale poate să vadă în adîncul inimii omeneşti.

*

Talentul lui Caragiale şi-a găsit expresiunea sa cea mai desăvîrşită, a dat roadele cele mai frumoase în a treia comedie, în *O scrisoare pierdută*. Intriga acestei comedii e cît se poate de simplă. Zoe Trahanache, nevasta a doua a lui Zaharia Trahanache, mare proprietar şi capul unui partid politic, pierde o scrisoare de amor scrisă către Tipătescu, prefectul judeţului, amantul ei. Această scrisoare cade în mîna unui opozant, Caţavencu, care se foloseşte de ea ca de un instrument pentru a fi ales deputat. Aceasta e esenţa intrigii politice dacă putem să ne exprimăm aşa. Cît despre intriga amoroasă, ea e mai aceeaşi ca şi în *Noaptea furtunoasă*. În *Noaptea furtunoasă* avem pe Titircă, Veta, Chiriac; în *Scrisoarea pierdută* pe Trahanache, Zoe, Tipătescu. După cum Titircă are deplină încredere în Chiriac, amantul nevestei sale, făcîndu-l straja „ambiţului de familist", onoarei sale de familist; tot aşa şi Trahanache are încredere deplină în Tipătescu. Încrederea bărbaţilor în amanţii nevestelor lor e oarbă: amîndouă comediile se sfîrşesc fără ca bărbaţii să bănuiască măcar pe amanţii nevestelor. Cu această intrigă simplă, politică şi amoroasă, Caragiale a ştiut să creeze nu numai o comedie mare de

moravuri, dar și una din cele mai sîngeroase satire politico-sociale. Aici satira e mai adîncă, mai serioasă, aici nu mai e vorba de ridiculizarea naivităților politice ale unui mahalagiu cum e conu Leonida, ci de funcționarea întregului sistem constituțional, reprezentativ, în condiții special românești. Aici satira e mai ascuțită, mai serioasă; după un rîs homeric, ea ne provoacă alte sentimente, care numai a rîs nu seamănă. Căci cel care cugetă, de multe ori sub forme caraghioase, vede un fond care merită o întristare adîncă. Cînd zețarii tipografi culegeau geniala operă a lui Gogol, *Suflete moarte*, rîdeau ca nebunii. Se zice că acesta e unicul exemplu de o operă care să fi fost atît de spirituală încît să facă pe zețari să rîdă așa mult. Cînd însă Gogol a citit opera sa celebrului poet Pușkin, acesta a început să rîdă, dar cu cît Gogol citea mai mult Pușkin se întrista și la sfîrșitul citirii, scoțînd un adînc oftat, a zis: „Ah, cît de tristă e țara noastră“. Și cînd ne dezmeticim de torentul de spirit vesel care străbate toată comedia oare nu ne vine, nu trebuie să ne vină același simțămînt trist și dureros? În adevăr, să adîncim puțin această piesă.

Iată-l pe Trahanache, incult, prost ca o ciubotă, dar bogat; acesta e reprezentantul marilor proprietari. Iată pe Tache Farfuridi, de trampa lui Trahanache, avocat care face politică. Tot bagajul lui politic stă în cîteva fraze deșerte, ba are și un program politic care se rezumă în următoarele: să se revizuiască constituția, dar să nu se schimbe nimica. Brînzovenescu, avocat, prietenul lui Farfuridi, e și mai ceva decît Farfuridi. Lui Brînzovenescu, Farfuridi i se pare un om politic prea aprins și de un temperament periculos și de aceea îl trage mereu de mînecă, repetînd: „Tachi, fii cuminte“. Despre această treime Trahanache zice: „...Noi trei sutem stîlpii puterii: proprietari, membrii Comitetului permanent, ai Comitetului electoral, ai Comitetului școlar, ai Comitetului pentru statua lui Traian etc.“.

Capul partidului potrivnic e Cațavescu. Acesta e mai deștept ca ceilalți, plin de inițiativă și de energie. În schimb însă e un plastograf, un falsificator de polițe, om fără cel mai mic scrupul. Pentru el toată politica se reduce la carieră și la apetituri.

Madam Trahanache e nevasta lui și amanta prefectului; această cucoană energică duce în adevăr politica județului, în locul venerabilului Trahanache. Politica pentru ea, cum se și cuvine unei cucoane Zoițica, e o petrecere ori un mijloc d-a urma intriga amoroasă cu Tipătescu. Nu principiile, dar chiar simple scrupule politice îi par niște fleacuri, niște nimicuri demne de copii, iar nu de oameni serioși. Ea e sincer revoltată contra amantului său, Tipătescu, care „nimicurile politice“ (propria ei expresie) îndrăznește să le pună mai presus de liniștea ei.

Dandanache, un bătrîn ramolit, idiot, e candidatul administrației, se alege chiar deputat tot prin amenințarea de a publica o scrisoare de amor a unei înalte persoane, lucru ce dorește, dar nu reușește să facă Cațavencu. Reprezentantul administrației e prefectul Tipătescu.

Tipătescu e amantul nevestei prietenului său, Trahanache, pe care îl înșală de cinci ani. Ca prefect, bate lumea, face alegeri cu bătăuși, arestează oamenii ca să capete înapoi o scrisoare de amor pe care a pierdut-o amanta sa; dă voie polițaiului să ia mită numai să-i fie lui cu credință; sechestrează telegrame și dă ordine ca să nu se expedieze nici o telegramă fără știrea sa, și toate acestea le face cu atîta seninătate de suflet încît ai crede că nici nu poate și nici nu trebuie să fie altmintrelea. Cînd vine de la telegraf și spune Zoiței că a dat ordin să oprească toate telegramele, spune aceasta cu atîta liniște încît s-ar părea c-a dat ordin slugii să-i facă ghetele. Și cu toate acestea, din toată compania onorabilă din *Scrisoarea pierdută*, parcă tot Tipătescu e mai om decît alții. Îngrozit de toată corupția politico-socială care se desfășoară înaintea sa, Tipătescu strigă: „Ce lume, ce lume, ce lume!...“ Că Tipătescu e nevoit să strige plin de deznădejde: „Ce lume, ce lume!“, aceasta e poate cea mai dureroasă parte a satirei, caracteristică pentru întreaga viață politică din *Scrisoarea pierdută*. Trahanache, un om, cum am zis, incult, naiv, foarte mărginit, dar om cinstit în afacerile lui personale, zice: „... Înțeleg, să zic: pentru politică — unde e în joc interesul țării, *ca oricare român*, a încercat omul, ca să te forțeze adică, pentru că te știe că ții la onoarea Joițichii, ca prieten ce-mi ești — a făcut plastografie...“

Din aceste cuvinte incoherente iese morala politică nu numai a lui Trahanache, dar a tuturor oamenilor politici din *Scrisoarea pierdută.*

Revoltat grozav pentru neonestitatea lui Cațavencu în afacerile lui bănești, pentru falsificarea girurilor la polițe, Trahanache admite însă, ca oricare român, să facă „plastografie", mișelie cînd e vorba de politică, de „interesul țării". Dandanache rămîne cu gura căscată de mirare cînd Zoe îi zice că, odată ales deputat, trebuie la rîndul lui să se țină de cuvînt și să întoarcă scrisoarea de amor acelei înalte persoane cu al cărei ajutor s-a ales. „Cum se poate, conița mea, s-o dau înapoi? S-ar putea să fac așa prostie? Mai trebuie s-al'dată... La un caz iar... pac! la *Războiul*". Necinste, mișelie, lipsă de scrupule sînt norme de purtare și de înțelepciune cînd e vorba de „politică", de „interesul țării".

Mai sînt încă două persoane în *Scrisoarea pierdută;* aceștia sînt Cetățeanul turmentat și Pristanda. Cetățeanul turmentat n-are nume propriu, și așa și trebuie să fie, căci Cetățeanul turmentat în comedia lui Caragiale e o simbolizare a majorității alegătorilor, pentru că acest Cetățean turmentat trebuie să reprezinte, după ideea din *O scrisoare pierdută,* masa anonimă a alegătorilor. Cînd prefectul Tipătescu e nevoit să-și calce pe inimă și să recomande Cetățeanului turmentat să aleagă pe Cațavencu, îl apostrofează cu următoarele cuvinte: „Pentru că ești un om vițios... bețiv... păcătos... trebuie să-ți dai votul lui onorabilul domn Cațavencu". „... Pentru că, încă o dată, la alegători ca d-ta, cu minte, cu judecată limpede, cu simț politic, nu se poate mai bun reprezentant decît d-l Cațavencu..." „Și mai bun prefect decît d-l Tipătescu" ar fi putut să adauge cu multă dreptate. În realitate însă, Cetățeanul turmentat al lui Caragiale nu e nici vițios, nici păcătos, ci ignorant și prostit. Cațavencu îl îmbată cu rachiu. Farfuridi și același Cațavencu îl îmbată și mai rău cu vorbe, prefectul are pentru el „hîrdăul lui Petrache", și cu toate acestea Cetățeanul e unicul om adevărat cinstit din toată piesa.

Cînd pentru a doua oară găsește scrisoarea cucoanei Joiței și i-o aduce acasă, Cațavencu, mirat și revoltat de *prostia* Cetățeanului, îi spune: „Nenorocitule! ți-ai aruncat norocul în gîrlă: te făceam om!" Cetățeanul, care știe și el foarte bine ce folos putea să tragă făcînd o mișelie cu scrisoarea, răspunde hotărît: „Nu puteam... andrisantul cu domiciliul cunoscut *(arată pe Zoe)*".

Cît de departe sînt toți acești Trahanache, Cațavencu, Dandanache, Tipătescu de la această pricepere a datoriei, de la acest simțămînt de dreptate și onestitate. Aici avem una din cele mai fericite și mai adînci idei din *Scrisoarea pierdută.*

A doua persoană, de care n-am vorbit încă, e polițaiul Pristanda; acesta e iarăși una din cele mai fericite creații ale lui Caragiale. Polițaiul G. Pristanda lingușește, se tîrîie, minte, se înjosește, mijlocește în afaceri ca om al prefectului, ascultă la ferestrele oamenilor, bate, arestează ilegal, strînge bătăușii, e gata să trădeze azi pe acela pe care l-a servit ieri. Unde e cauza acestei activități atît de febrile, atît de nesănătoasă și vătămătoare? E oare cauza chiar în caracterul lui? Pristanda însuși o explică. „Și la mine, coane Fănică, să trăiți! greu de tot... Ce să zic? Famelie mare, renumerație mică, după buget, coane Fănică. Iacă d-aia nevastă-mea zice: mai roagă-te și tu de domnul prefectul, să-ți mai mărească leafa, că te prăpădești de tot... Nouă copii, coane Fănică, să trăiți! Nu mai puțin... Statul n-are idee de ce face omul acasă, ne cere numai datoria; dar de! nouă copii și optzeci de lei pe lună; famelie mare, renumerație mică, după buget".

În acest monolog, admirabil de natural, atît de caracteristic pentru Pristanda, se arată, totodată, și mobilul ce-l mișcă, și cauza întregii lui activități. Ca un refren care face pe unii să rîdă cu hohot, pe alții să rîdă cu lacrimi, Pristanda repetă mereu: „... Famelie mare... nouă copii... unsprezece suflete... renumerație mică..."

Că iubirea chiar cea mai curată (în cazul acesta iubirea de copii) poate să fie mobil de fapte mișelești e din nefericire un dureros adevăr. În *Scrisoarea pierdută,* Cetățeanul turmentat și Pristanda fac posibilă toată tragicomedia politică pe care o joacă Trahanache, Dandanache, Cațavencu. Cetățeanul turmentat, persoană simbolică, după cum am zis, prin ignoranța lui, prin lipsa

de simţ politic; Pristanda prin faptul că e instrumentul acestui politicianism, şi e instrument pentru că are „nouă copii... unsprezece suflete..."

Aşa e conţinutul, aşa e satira politico-socială din *Scrisoarea pierdută*. E oare adevărată această satiră, e oare viaţa noastră aşa de păcătoasă, nu e oare o exageraţie mare aici? Desigur că toată viaţa noastră politico-socială nu e aşa cum ne e zugrăvită în *Scrisoarea pierdută*; desigur că avem şi oameni cinstiţi, şi alegători care nu sînt nici ignoranţi, nici beţivi, altmintrelea ar trebui să desperăm de soarta şi viitorul ţării. Desigur, multe anomalii existente vor dispărea, dispar chiar acuma, aceasta e adevărat. Dar toate acestea nu dau nici un cuvînt în contra satirei lui Caragiale; pentru că el nu ne-a zugrăvit toată viaţa, ci o parte a vieţii, o parte caraghioasă şi urîtă. Şi că astfel de viaţă, astfel de anomalii există, ba chiar unele care întrec pe acelea din *Scrisoarea pierdută* cine ar îndrăzni să nege? Şi, odată aceste anomalii existînd, cine oare ar putea să nege dreptul lui Caragiale de a le ridiculiza, de a le biciui, de a le expune la rîsul şi dispreţul public? Ba nu numai că are dreptul, ci are chiar mare merit, un merit imens că a făcut aşa; şi nu numai merit de artist, ci şi merit cetăţenesc, merit de a-şi fi făcut datoria. Dar zic alţii: tipurile nu sînt oare exagerate? Unde s-au văzut oameni atît de proşti, unde s-a pronunţat un discurs aşa de incoerent ca al lui Farfuridi?

Mai întîi satira şi-a arogat totdeauna dreptul unor exagerări, şi în această privinţă chiar lucrările marilor maeştri satirici întrec mult în exagerări pe ale lui Caragiale. În adevăr, Caragiale s-a folosit foarte puţin de acest drept al satirei. Tipurile create de dînsul nu sînt numaidecît oameni care se plimbă pe stradă, şi nu trebuie deci căutată o absolută identitate între tipurile lui Caragiale şi între tipurile similare din viaţa reală şi nici între frazele ce pronunţă eroii lui şi între acelea pe care le spun oamenii ce trăiesc realmente şi care au dat material lui Caragiale pentru scrierile lui.

Această identificare, această cerere ca eroii producţiunilor artistice să fie identici în vorbă, în caracter, în toate, în sfîrşit, cu oamenii reali e absurdă. Cu mare naivitate, această cerere s-a manifestat cu ocazia criticilor asupra celei din urmă lucrări a lui Caragiale, *Năpasta*. Eroii comediilor lui Caragiale sînt creaţiuni ale lui Caragiale, deci sînt oameni nou născuţi, care au individualitatea lor proprie, caracterul lor propriu.

Fiind creaţiuni vii, veţi întîlni o sumedenie de oameni care seamănă cu ei, niciodată însă identici, cum nu există nici în viaţa reală doi oameni absolut identici. Cu cît tipul creat de artist va fi mai reuşit, mai cu viaţă, cu cît mai mult va fi adevărată creaţiune de artă, cu atît această creaţiune va fi mai individuală, cu atît va fi mai puţin vorba de identitate cu alt tip din viaţa reală. O fotografiere, o copiere a unui ins din viaţa reală nu va fi o creaţiune vie, ci, ca o fotografie, ca o copie, va fi o lucrare moartă.

Dacă tipurile din comediile lui Caragiale sînt vii, şi vii sînt tipurile din comediile lui, atunci ceea ce trebuie să cerem e ca frazele ce spun să fie caracteristice, să fie logice, să nu fie în contrazicere cu caracterul celui care le pronunţă, ci, dimpotrivă, să arate tocmai caracterul lui.

În acest sens a avut dreptate marele scriitor rus Dostoievski cînd a zis că o creaţiune adevărat artistică e mai adevărată decît viaţa reală. În adevăr, pe cînd în realitate oamenii vorbesc şi fac multe lucruri care nu sînt deloc caracteristice ori care sînt indiferente caracterului lor, în artă însă fiecare acţiune, fiecare frază trebuie să fie şi este caracteristică pentru eroul producţiei artistice. Şi, în acest sens figurat, putem zice şi noi că tipurile comediilor lui Caragiale sînt mai adevărate decît cele din viaţa reală. Fiecare frază, fiecare acţiune ne zugrăveşte caracterul omului. Fiecare frază e caracteristică pentru acela care o pronunţă, caracteristice sînt chiar acelea care par a fi exageraţii satirice. Şi aici dăm peste o greutate, cu totul specială, pe care trebuie s-o învingă un scriitor satiric. Se înţelege că şi în roman o frază trebuie să fie caracteristică eroului; într-o piesă teatrală, ea trebuie să mai lucreze pentru dezlegarea intrigii şi trebuie să fie scenică; iar într-o piesă teatrală cu conţinut satiric se adaugă o nouă greutate: ea trebuie să ridiculizeze pe un individ ori chiar o întreagă stare de lucruri socială. Caragiale a învins toate aceste greutăţi. E caracteristic pentru Farfuridi incoerentul discurs de la întrunirea publică, e scenic acest discurs şi caracterizează şi ridiculizează şi pe Farfuridi, şi pe cei

ce-l ascultă și aprobă. Mai ales e admirabil caracterizat programul lui Farfuridi prin frazele din urmă, unde cere revizuirea constituției, însă cu condiție, să nu se schimbe nimica. Pe frontispiciul cîtor programe politice nu s-ar putea pune această frază ca admirabila lor caracterizare! Și tot aceleași calități le găsim și în discursul lui Cațavencu. Cîte discursuri patriotice, cîte lacrimi patriotice nu se varsă dacă nu pe tema că n-avem și noi faliți naționali români, apoi pe teme similare? Discursul demagogic al lui Cațavencu, plin de șiretlicuri, de tirade false, discursul unui speculant nerușinat și îndrăzneț ar fi peste putință în gura naivului și tîmpitului Farfuridi, dar e foarte natural în gura lui Cațavencu.

Analiza sufletească a eroilor din *Scrisoarea pierdută* nu e destul de adîncă. Cele mai adînci și mai variate simțăminte mai nu sînt atinse. Aceasta se explică în mare parte prin faptul că *Scrisoarea pierdută* e o satiră politică; asupra acestei satire a fost ațintită mai ales atenția autorului, și nu asupra adîncirii psihice a persoanelor. Dar analiza sufletească, atîta cîtă e, ca exactitate, ca pricepere a sufletului omului, ca putință de a zugrăvi acest suflet e mai presus de orice laudă. De altmintrelea, pentru două tipuri trebuie să facem excepție și în privința adîncirii psihice: Tipătescu și Zoe Trahanache, chiar în această privință, nu lasă nimic de dorit. Aici iarăși avem o dovadă cît de adînc vede uneori în inima omenească mult talentatul nostru scriitor dramatic. Între Zoe și Tipătescu nu se agită numai chestiuni politice, ci e atins un puternic și adînc simțămînt omenesc: iubirea; de aceea și autorul nostru a avut prilej să facă o analiză mai puternică.

Din punctul de vedere psihic, unii sînt zugrăviți mai adînc, alții mai puțin adînc, dar, cum am zis, nici unul greșit. Sînt scene care din punctul de vedere al adevărului și puterii în zugrăvirea caracterelor și stărilor sufletești sînt făcute cu adevărată mînă de maestru. Așa e scena a IX-a din actul al II-lea, între Cațavencu și Tipătescu. Tipătescu e nevoit, prin pozițiunea sa, prin rugămințile Zoei Trahanache, să trateze cu Cațavencu pentru răscumpărarea scrisorii. Plin de dispreț, de ură pentru Cațavencu, e nevoit să înăbușe aceste sentimente. Dar, ca prefect, învățat să poruncească și neînvățat să-și înfrîne pornirile caracterului său violent, de-abia poate să

se stăpînească. În toată scena aceasta între Tipătescu și Cațavencu, o scenă mare, de șapte pagini, la fiecare frază, la fiecare cuvînt se simt, se văd admirabil simțămintele ce fierb în sufletul lui Tipătescu. Frazele ce pronunță, bătaia nervoasă din călcîi, strîngerea scaunului cu mîna trădează și zugrăvesc aceste simțăminte, dar, mai presus de toate, e admirabil exprimată creșterea treptată a indignării lui Tipătescu și silința de a se stăpîni, pînă ce în sfîrșit indignarea învinge și izbucnește în strigătul: „Mizerabile!“ și turbat se aruncă asupra lui Cațavencu. Ca „pendant“ pentru această scenă admirabilă, am sfătui pe cititorii noștri să citească din nou scena I-a din actul al II-lea, între Brînzovenescu, Farfuridi și Trahanache. Brînzovenescu și Farfuridi, după multe ocoluri, în sfîrșit, mărturisesc lui Trahanache că ei bănuiesc pe prefect de trădare politică. Trahanache, indignat, începe să mustre pe Farfuridi și pe Brînzovenescu, la fiecare întrerupere se indignează mai rău și sfîrșește prin a fugi de amicii săi politici strigînd: „Salutare! Salutare, stimabile!“ Creșterea indignării lui Trahanache e zugrăvită cu o admirabilă pricepere. Zugrăvirea unui aceluiași simțămînt al indignării, a creșterii treptate a indignării la doi oameni atît de deosebiți ca Tipătescu și Trahanache arată și mai bine tot puternicul spirit de observație, toată puterea cu care Caragiale știe să creeze adevărate și vii individualități.

Sînt iarăși admirabile două scene dintre Tipătescu și Zoe. În scena a V-a din actul al II-lea, se zugrăvește admirabil caracterul cucoanei Zoița: alintată, capricioasă, învățată să i se îndeplinească toate capriciurile, cînd peste ea dă o nenorocire, cînd o amenință un scandal uită toate. Neînvățată să fie contrariată în viață, neînvățată cu toată seriozitatea vieții, la prima arătare a primejdiei e gata să jertfească interesele politice trecute, prezente și viitoare ale lumii întregi. De un egoism strîmt, de o inteligență care era tocmai destulă pentru a duce de nas și înșela pe bărbatu-său, de a face intrigi amoroase, dar cu totul neîndestulătoare cînd se cer vederi ceva mai înalte, ea se miră, e revoltată de scrupulul lui Tipătescu, care nu vrea să susțină candidatura escrocului de Cațavencu. Pentru a învinge scrupulul și îndărătnicia lui Tipătescu, cucoana Zoe pune în mișcare toate mijloacele de care dispune o

femeie, şi încă o *femeie-cucoană:* linguşiri, dezmierdări, mustrări, ameninţări şi, în sfîrşit, lacrimi. Toată această scenă e admirabil de *expresivă* şi de adevărată. Faţă cu aceste multiple arme, Tipătescu se pleacă, e învins. Faptul că Zoe duce de nas şi pe bărbat şi politica judeţului, faptul că învinge scrupulul şi îndărătnicia lui Tipătescu prin energie, poate să pară că e semnul unei energii superioare.

Aceasta e greşit, şi Caragiale e un observator prea fin ca să fie de această părere ; în altă scenă între Zoe şi Tipătescu *, petrecută după cîteva zile după cea dintîi, se arată adevăratul caracter al Zoei. Cîteva zile de suferinţă, de primejdie o distrug într-atîta încît ea se pierde cu desăvîrşire. Fiecare mişcare, fiecare zgomot o face să tremure ca varga, să plîngă cu un plîns isteric, de astă dată neprefăcut şi cît se poate de sincer.

Pe cînd Tipătescu cugetă şi se luptă pentru înlăturarea primejdiei, pentru scăparea poziţiei lor, cucoana Zoe plînge, tremură, îl împovărează cu mustrări, şi-a pierdut capul pînă într-atîta încît nu ştie nici ce face, nici ce vorbeşte ; ea ne insuflă milă. Diferenţa pe care o invocă ea între poziţiunea ei şi a lui Tipătescu, căci el e bărbat, deci asupra lui scandalul nu se va răsfrînge atît de mult, nu e tocmai adevărată pentru că Tipătescu oricînd e gata să plece cu ea. În această scenă se arată adevăratul caracter al cucoanei Zoe, caracter mai reuşit poate decît toate celelalte.

Dar talentul lui Caragiale se arată nu numai într-o scenă, ci cîteodată într-o singură frază se oglindeşte tot caracterul talentului lui. Dăm aici două pilde foarte caracteristice : Tipătescu vorbeşte cu Pristanda.

Acesta din urmă, plin de un extaz ipocrit pentru Tipătescu, plin de supunerea unui rob pentru prefect, supunere şi admiraţie ipocrită, cum şi trebuie să fie la un rob, cu un surîs de supunere pe buze, repetă, ca un ecou după prefect, cel din urmă cuvînt al frazei.

Cînd prefectul înjură pe Caţavencu, Pristanda repetă după prefect, adăugînd cuvîntul „curat". „Mişel", înjură Tipătescu pe Caţavencu, „curat mişel", repetă Pristanda ; „murdar", „curat murdar", răspunde Pristanda. Se schimbă vorba, Pristanda /ca un ecou/ repetă sfîrşitul frazei, dar iată că Tipătescu spune fraza următoare, al cărei sfîrşit e cu totul în defavorul lui Pristanda :

„Tipătescu: Lasă, Ghiţă, cu steagurile de alaltăieri ţi-a ieşit bine ; ai tras frumuşel cu condeiul.

Pristanda (uitîndu-se pe sine, rîzînd): Curat condei. *(Luîndu-şi numaidecît seama, naiv).* Adecă cum condei, coane Fănică ?..."

Acest răspuns al lui Pristanda, această frază e cît se poate de caracteristică pentru natura de rob ipocrit a lui Pristanda. Ea e şi cît se poate de logică, de adevărată din punctul de vedere psihologic.

În adevăr, cînd Tipătescu începe zîmbind să vorbească de steaguri, Pristanda, al cărui spirit se modelează după spiritul lui Tipătescu, începe să rîdă, pregătindu-se să repete cuvîntul din urmă. Prin puterea inerţiei psihice, mecaniceşte, el repetă cuvîntul din urmă, „curat condei" ; sunetul cuvintelor pronunţate îi deşteaptă în conştiinţă însemnarea lor şi atunci, schimbînd deodată expresiunea feţei în naivă şi mirată, el pare că, nepricepînd de ce e vorba, întreabă : „Adecă cum condei, coane Fănică ?..."

Dar acest răspuns, pe lîngă că e foarte caracteristic, pe lîngă că e perfect logic şi adevărat, psihologiceşte vorbind, e şi cît se poate de scenic. Păcăleala lui Pristanda face pe public să izbucnească într-un rîs cu hohot.

A doua pildă o luăm din actul al IV-lea, scena a X-a. Zoe, după atîta spaimă şi durere, capătă pe neaşteptate scrisoarea de amor înapoi. Ea rămîne singură pe scenă, cu scrisoarea în mînă. Ce prilej ar fi pentru un scriitor cu mai puţin talent să facă un lung monolog, în care Zoe şi-ar fi exprimat toată mulţumirea, toată bucuria că în sfîrşit a căpătat scrisoarea pierdută, în sfîrşit n-o mai ameninţă nici o primejdie, în sfîrşit poate să trăiască înainte nesupărată cu omul pe care-l iubeşte : Fănică Tipătescu. Dar Caragiale e un observator prea fin, prea bine ştie să privească în adîncul inimii omeneşti pentru ca să facă astfel de greşeală. Bucuria mare, fericirea mare, neaşteptată, ca şi o mare nefericire neaşteptată, tulburînd toate puterile sufleteşti, le seacă, amuţesc pe om şi îl fac să exprime *nimicitorul* sentiment în fraze scurte, confuze.

De aceea e aşa de greu, aşa imens de greu a exprima, a zugrăvi un asemenea sentiment. Ceea ce e adevărat în general e, bineînţeles, şi mai adevărat în cazul cucoanei

* Scena a V-a, actul IV, şi mai ales scena I-a, actul IV.

Zoe, femeie slabă și nervoasă. Toate acestea le-a priceput și simțit perfect Caragiale. Iată cum își arată Zoe sentimentul de nespusă bucurie.

„*Zoe :* E adevărat ori visez ? *(șade pe un scaun, scoate scrisoarea, o citește, o sărută.)* Fănică ! *(se scoală rîzînd, o mai citește, o mai sărută de mai multe ori, și iar șade.)* Fănică ! *(plîns nervos... după o pauză, se scoală zîmbind, se șterge la ochi și răsuflă tare.)* A !... mi-a trecut... Fănică ! *(suie repede la dreapta și dispare.)*"

Cît de sobru și cît de admirabil de adevărat ! Două simțăminte au muncit mai mult pe Zoe — teama de un scandal public și, mai cu seamă, teama că va pierde pe amantul ei Fănică. Și cît de uimitor de adevărat e exprimată în cîteva cuvinte bucuria de a se fi mîntuit de această spaimă. Cîte simțăminte nu-s exprimate în această repetire de trei ori : „Fănică !" ? Sfătuim pe cititorii noștri să citească de mai multe ori aceste cîteva rînduri, acest mic monolog al Zoei, pentru a înțelege bine acea pătrundere adîncă a lui Caragiale și acea artă sobră cu care știe s-o exprime. Prin asemenea bucăți, Caragiale se ridică de la un scriitor de talent la înălțimea unui artist.

Este încă o particularitate în scrierile lui Caragiale, asupra căreia dorim să atragem luarea-aminte a cititorilor noștri. Toate comediile lui sînt pline, împestrițate cu paranteze. Mai fiecare monolog mai însemnat, mai fiecare frază mai caracteristică e urmată de o paranteză în care e arătat fiecare gest, fiecare intonație ; fiecare schimbare a feței chiar e arătată în paranteză. Se înțelege, așa obișnuiesc toți scriitorii dramatici, dar foarte puțini cît Caragiale.

Comediile lui Caragiale, din această cauză, sînt foarte îndemînatice pentru jucat. Care o fi cauza acestor paranteze atît de numeroase ? E oare frica lui Caragiale să nu greșească actorii și de aceea le arată în paranteză fiecare gest ce trebuie să-l facă ? O fi și aceasta. Dar cauza principală e mai ales în felul talentului scriitorului nostru. Caragiale cunoaște așa de bine, așa de perfect pe aceia pe care îi descrie : el vede așa de bine, așa de exact fiecare mișcare ce fac ; el aude așa de deslușit fiecare cuvînt ; el simte așa de bine fiecare mișcare sufletească, fiecare simțămînt al eroilor săi, și cum acest simțămînt se manifestă, și toate modurile posibile de manifestare —

încît i-ar trebui spațiul larg al unui roman pentru a le exprima. Strîmtorat însă în felul scrierii speciale care e piesa teatrală, strîmtorat în convențiile teatrale, în monologuri, el varsă toate observațiile, atît de fine, atît de exacte, în paranteze. De aceea, între altele, sînt așa de ușor de jucat comediile lui Caragiale și, ceea ce e mai important, de aceea sînt așa de interesante la citire. E o plăcere... aproape fizică de a citi *Scrisoarea pierdută ;* orișicît de bine ar fi jucată, ea nu ne poate produce atîta plăcere.

În privința tehnicii piesei *Scrisoarea pierdută* nu mai avem mult de zis, trebuie să repetăm ceea ce am spus despre toate comediile lui.

Plină de spirit, făcînd pe public mai la fiecare frază să izbucnească în hohote de rîs, acțiunea se desfășoară atît de viu și natural încît, cum am mai zis, uiți că ești la teatru. Convențiile teatrale, absolut necesare într-o piesă de teatru, sînt întrebuințate cu atîta artă încît nu ne lovesc neplăcut sentimentul logicii și naturalului.

În *Noaptea furtunoasă* sînt mai puține persoane, de aceea erau mai ușor de maniat [mînuit], dar în *Scrisoarea pierdută* sînt multe, ba e chiar o adunare mare de oameni, întruniri și manifestații publice, și mînuirea pe scenă a acestor numeroase persoane, a acestor adunări mari de oameni e făcută cu o egală siguranță, cu tot atîta pricepere și măiestrie. Persoanele principale le ține Caragiale mai tot timpul pe scenă, ceea ce face să nu scadă nici un moment interesul spectatorilor.

Ar fi de scris un articol întreg spre a arăta acele greutăți speciale care sînt de învins în împărțirea în acte, în desfășurarea acțiunii, în zugrăvirea caracterelor prin monologuri și convorbiri, în economia spațiului lucrării, în închegarea intrigii și dezlegarea ei la sfîrșitul piesei și într-o sută de alte greutăți mai mici ori mai mari care îngreuiază acest special fel de producțiune artistică.

Ar fi de făcut alt articol încă spre a arăta cum toate aceste greutăți speciale au fost învinse de Caragiale. Nu-l facem aici pentru că nici loc n-avem și pentru că socotim mult mai importante alte însușiri ale creațiunei lui Caragiale pe care am stăruit să le punem în evidență, adică : satira politico-socială și, mai ales, crearea unor ființe și tipuri vii.

Această din urmă observaţie o facem mai ales pentru aceia care vor să imite pe Caragiale, pentru aceia care vor voi să lucreze în aceeaşi direcţie, pentru aceia care vor dori să creeze lucrări de valoarea *Scrisoarei pierdute*.

E grea tehnica în scrieri teatrale, mai ales cînd ajunge la perfecţia din *Scrisoarea pierdută*, dar o poate căpăta totuşi un om inteligent prin muncă, prin stăruinţă, prin viaţa în culisele teatrului. E un preţios lucru spiritual, mai ales un spirit înţepător ca al lui Caragiale, dar găsim mulţi oameni de spirit în ţara noastră care în multe privinţe îl egalează. Însă ceea ce e peste măsură de rar şi de excepţional, ceea ce nu se capătă prin nici o muncă şi stăruinţă e talentul artistic de a zugrăvi, de a crea viaţă, tipuri, oameni vii şi vieţuitori.

Chiar frazele, cuvintele de spirit din comediile lui Caragiale, care au început să capete dreptul de cetăţenie în convorbirile de toate zilele, ca fraze tipice, sînt, mai ales de aceea, aşa de spirituale fiindcă sînt pronunţate de oameni vii şi sînt caracteristice pentru aceşti oameni. Chiar satira politico-socială e aşa de *adîncă* şi *înţepătoare* pentru că îşi găseşte exprimarea în viaţă şi în oameni vii. Şi vii sînt oamenii din *Noaptea furtunoasă* şi *Scrisoarea pierdută*, atît de vii încît parcă vor să plece din comediile scrise, să plece în lume, să plece pe stradele oraşului de munte unde se petrece acţiunea *Scrisoarei pierdute*. Farfuridi, pentru că are, n-are procese, să meargă la unsprezece fix la tribunal, Caţavencu să plîngă la întruniri cu lacrimi patriotice că n-avem şi noi faliţi naţionali români, după cum are fiecare stat civilizat, Trahanache să prezideze o sumedenie de comitete, să facă mare politică şi adînci observaţii, ca următoarea: „Într-o soţietate fără moral şi fără prinţip... trebuie să ai şi puţintică diplomaţie !“, ori să se extazieze înaintea scrisorii băiatului său: „... Tînăr, tînăr, dar copt, serios băiat !“ şi care scrie: „Tătiţo, unde nu e moral, acolo e corupţie, şi o soţietate fără prinţipuri, va să zică că nu le are !“ Zoe să petreacă şi să mănînce averea bătrînului său bărbat cu „cocoşelul“ ei, Tipătescu; iar Pristanda să mintă, să înşele, să se înjosească, să linguşească, să bată pe cei mici, să fie bătut de cei mari, şi toate acestea pentru că de... are omul „nouă copii... unsprezece suflete“. Dacă stăruim aşa de mult asupra puterii de a trăi a tipurilor din Caragiale, despre care am vorbit pînă acum, e de altmintrelea nu numai pentru aceia care vor să-l imite, ci chiar pentru Caragiale însuşi. După cum vom vedea pe dată, Caragiale uneori pare a nu pricepe el singur ce constituie, mai ales, mărirea talentului său.

*

Am arătat, pe cît am putut, însemnătatea creaţiunei lui Caragiale. Să vedem acuma unele neajunsuri ale acestei creaţiuni. Se înţelege că nu vom căuta cu lumînarea mici greşeli cu scop de a arăta că ştim să le descoperim. Aceasta n-ar fi demn nici de noi, nici mai ales de însemnatul talent al lui Caragiale; vom căuta să urmărim, să înfăţişăm lucrurile dintr-un punct de vedere mai general, mai obiectiv şi mai înalt. Primul neajuns, şi, după noi, un neajuns însemnat, e sensul satirei sociale; am arătat cît de serioase deducţii se pot scoate din talentata satiră a lui Caragiale, ce mare interes social are ea. Dar aceste deducţiuni, dar acest interes e al nostru şi, sperăm, al tuturor cititorilor ce vor cugeta mai mult. Oare tot aşa de serios le-a luat şi Caragiale? Îi dă el oare tot atîta însemnătate?

La aceste întrebări n-am putea decît să dăm un răspuns negativ. Caragiale ne dă un fragment din viaţa reală. Această viaţă îl face să rîdă şi, la rîndul lui, prin talentul său ne face să rîdem împreună cu el. Odată ce această viaţă conţine anomalii grave, căutînd, le vom descoperi atît pe dînsele, cît şi dureroasa lor însemnătate.

Dar autorul nostru nu dă anomaliilor acea însemnătate ce le-o dăm noi. El rîde şi rîde cu poftă, nu se simte nici amărăciunea, nici revolta în rîsul lui, şi de aceea rîsul lui nu poate să aibă acea adîncă seriozitate, acea mare însemnătate socială pe care ar putea să o aibă dacă autorul nostru ar rîde cu acelaşi talent, dar pătruns de un ideal social înalt. Idealul social al satiricului trebuie să fie mult mai presus decît societatea în care trăieşte, pentru ca rîsul lui să fie atît de însemnat ca al maeştrilor satirei de care am pomenit mai sus. Voltaire, cu tot geniul său, n-ar fi avut înrîurirea ce a avut-o dacă n-ar fi stat aşa de sus prin dezvoltare, prin ideal, şi tocmai fiindcă avea ideal aşa de înalt şi de mare, de aceea rîsul lui a zguduit lumea de atunci şi a ajuns pînă la noi, iar veacul al optsprezecelea a putut fi numit veacul lui Vol-

taire. Idealul social călăuzeşte satira artistului, îndreptîndu-i rîsul, făcînd ca acest rîs să fie mai serios, mai amar, făcînd să ardă mai tare, să ardă acolo unde trebuie să fie ars. D-l Caragiale e indiferent în materie de politică socială; el n-are acest înalt ideal trebuincios, ceea ce scade în parte însemnătatea satirei sale. Acest neajuns, care se simte în admirabilele comedii despre care am vorbit, e mult mai mare în a patra comedie, despre care vom vorbi acum, în *D-ale carnavalului.*

Satira politico-socială în această comedie e de o însemnătate cu totul infimă şi chiar greşită, forţată, şi în general *D-ale carnavalului,* deşi o lucrare de talent, e mai prejos decît comediile celelalte; e mai prejos de talentul unui Caragiale. Cercetarea psihică, uneori destul de adîncă în comediile despre care am vorbit, de multe ori mai puţin adîncă, dar totdeauna reală şi adevărată, e în *D-ale carnavalului* superficială şi uneori greşită.

După cum se vede, Caragiale a vrut să bazeze toată lucrarea sa mai ales pe acţiune, pe marea sa pricepere de scenă şi pe cuvinte de spirit. Dar, cum am zis, toate acestea au însemnătate cînd sînt strîns legate de tipuri reale şi vieţuitoare, cînd acţiunea decurge din viaţă şi cuvintele de spirit sînt pronunţate de oameni vii. Caragiale, în *D-ale carnavalului,* a vrut să captiveze publicul numai prin acţiune teatrală şi spirit, dar, bineînţeles, n-a reuşit, şi era imposibil să reuşească. Despărţind într-un mod nefiresc intriga, acţiunea, de viaţa reală, el concentrează toată atenţia asupra celor dintîi, în loc de a o concentra asupra celei din urmă, asupra vieţii reale.

Urmarea acestei greşeli e că intriga însăşi ajunge peste măsură de încurcată; acţiunea uneori nefirească, spiritul uneori silit. Intriga se încurcă aşa de rău încît autorul nici nu îndrăzneşte s-o descurce pe scenă, ci între culise, fără să ştim cum, şi desigur a trebuit toată priceperea lui în ale scenei, în ale tehnicii teatrale, pentru a o descurca şi aşa cum e descurcată; încurcăturile din comedia aceasta dau prilej la o mulţime de bătăi. Nu-i vorbă, bătaia, slavă Domnului!, e destul de caracteristică pentru viaţa noastră în general şi pentru viaţa de mahala în special; dar se simte că toată bătaia e pusă pe scenă numai pentru a face pe public să rîdă. Miţa Baston, principala persoană a comediei, e nereală şi nelogică. Noi am mai spus că e absurd a cere de la un artist să creeze tipuri identice cu cele din viaţa reală şi să facă pe eroii săi să rostească fraze identice cu ale tipurilor reale care i-au servit drept modele; dar aceste tipuri trebuie să fie logice cu ele înseşi, trebuie ca, spre pildă, acţiunile pe care le fac să fie condiţionate de simţămintele şi pasiunile ce le muncesc.

Aşa oare sînt tipurile din *D-ale carnavalului?* Să luăm ca pildă pe Miţa Baston, aproape principala persoană a piesei. Miţa Baston, ţiitoarea lui Crăcănel şi amanta bărbierului Nae Girimea, e o cocotă ordinară de mahala, care nu ştie să rostească un cuvînt străin, care scrie lui Nae bărbierul: „...Vino... să-i tragem un chef", care cere miş-marş, mai mult miş decît marş, această Miţă rosteşte tirade ca următoarele: „...Ai uitat că sînt fiică din popor şi că sînt violentă, că în vinele mele curge sîngele martirilor de la 11 februar *(formidabil)*; ai uitat că sînt ploieşteancă..." Ori: „D-zeule! Jur! pe ce mi-a rămas mai scump, jur pe statua Libertăţei din Ploieşti...", ori: „O să mă dea la juraţi... «Ţi se va ierta mult, căci mult ai iubit...» Mi se va ierta mult pentru că juraţii sînt din popor, nu sînt tirani, n-au obicei să condamne..." Cum se potrivesc aceste tirade (care ar merge în gura unui Caţavencu) cu tipul Miţei Baston? Ori iată alt fapt: Miţa e o cocotă ordinară, e ţiitoarea lui Crăcănel, dar are şi alţi amanţi: pe Girimea nu-l iubeşte, chiar o parte din comic stă în faptul că ea se împodobeşte cu o iubire pe care n-o are. Această Miţă, pentru a se răzbuna în contra lui Girimea, care o „traduce" cu Didina, îi aruncă „vitrion" în ochi, îl orbeşte, riscînd astfel să fie arestată şi să meargă la munca silnică. Unde e simţămîntul ce o împinge la aşa fapt?

Nu-i vorbă, spiţerul a fost om cuminte şi, în loc de vitriol, i-a dat cerneală violetă (altfel ar fi dramă, şi nu comedie); dar Miţa, aruncînd cerneală, era convinsă că aruncă vitriol. E vădit că Miţa e contrazicerea personificată, iar tiradele ce le pronunţă sînt numai pentru a-şi bate joc de frazele democratice. Pentru acelaşi scop, Miţa se numeşte „republicană", iar Didina, altă cocotă ordinară, „nifilistă". Alte tipuri din *D-ale carnavalului,* cum sînt Pampon, Nae Girimea, Iordache, nu-s aşa de nelogici, dar toţi sînt creaţi în vederea acţiunii, iar nu acţiunea pentru ei. Numai două tipuri, Crăcănel şi Găgăuţă Catin-

datul, sînt tipuri vii, foarte cu spirit descrise, și stau la înălțimea altor creațiuni ale lui Caragiale.

Bineînțeles, afară de greșelile arătate, piesa are și multe merite. Așa, afară de aceste tipuri hazlii și de duh, sînt scene întregi vii și spirituale, ca în cele mai bune din comediile scrise înainte de autorul nostru. Așa e, de pildă, scena I-a din actul I; apoi următorul monolog al Catindatului, care se magnetizează cu rom pentru a scăpa de durere de măsele: „...Pfu, cald mi-e... lucrează magnetismul... I-am dat de leac!... Vezi ce e cînd nu știe cineva!... Era aproape de mintea omului; durerea devine din măsea, măseaua devine din răceală, răceala devine din frig; — din cald devine că nu mai e frig; dacă nu mai e frig, va să zică că răceala se duce și vine căldura; a venit căldura, a trecut durerea...“ Sînt și alte scene tot așa de vii și spirituale. Dacă n-ar fi decît tipurile cum e Catindatul, Crăcănel și, în parte, Pampon, dacă n-ar fi altceva în toată comedia decît cîteva scene vii și spirituale, încă am preferi această comedie, cu toate greșelile ei, tuturor melodramelor franceze și naționale. Iar publicul care înghite cu plăcere aceste melodrame, care se extaziază înaintea farselor franceze și nemțești de mult mai puțin talent decît *D-ale carnavalului*, a fost grozav de nedrept fluierînd această comedie. Bineînțeles, vorbim de majoritatea publicului.

Cît despre o parte mică a publicului, partea inteligentă, apoi aice se schimbă chestiunea, acest public avea drept să fie nemulțumit. Nu-i vorba, și acestora Caragiale ar putea să le răspundă: „De ce numaidecît îmi cereți satire adînci, comedii mari de moravuri? În *D-ale carnavalului* n-am avut pretenție să fac nici una, nici alta, ci am vrut să dau mai mult o farsă decît o comedie, cu multă acțiune, pentru a face pe public să rîdă, să petreacă, și atîta tot...“ Dar publicul inteligent ar putea să-i răspundă: „*D-ale carnavalului* e, desigur, o farsă-comedie de talent, care ar putea, chiar cu toate greșelile ei, să facă reputația unui talent de mîna a doua, dar de la acela care, întrucîtva, a creat chiar teatrul nostru, de la acela care ne-a dat două capodopere ca *Noaptea furtunoasă* și *Scrisoarea pierdută*, de la acela noi cerem mai mult“. Cine ar avea dreptate? Poate și unul, și alții. După *D-ale carnavalului* a trecut foarte multă vreme și Caragiale nu scria nimic, nu dădea semne de viață. Această

tăcere era foarte păgubitoare literaturii noastre, atît de săracă — cu atît mai păgubitoare cu cît Caragiale e poate cel mai talentat dintre toți scriitorii în viață. Care va fi lucrarea mult talentatului nostru scriitor dramatic, se întrebau aceia care se interesau de viața și mișcarea literară a țării noastre? Va fi oare o comedie de moravuri ca *Noaptea furtunoasă*, dar mai însemnată prin adîncimea caracterelor zugrăvite? Va fi oare o satiră adîncă politico-socială în felul *Scrisorii pierdute*, dar mai însemnată prin stratul social ce va zugrăvi, mai adîncă prin vițurile sociale ce va înfiera? Nu-i vorbă, în contra presupunerii din urmă pleda lipsa unui ideal înalt, ideal politico-social, indiferentismul politico-social al autorului nostru. Dar nu se nasc oamenii cu un înalt ideal politico-social, cu adînca pătrundere a condițiilor de trai ale țării, ele se capătă cu multă ușurință și se simt cu mai multă intensitate de artiști decît de oricare altul.

Care deci va fi lucrarea artistică a lui Caragiale? se întrebau admiratorii talentului său. Dar un talent însemnat scapă de prevederile noastre, și pe cînd toți se așteptau la o lucrare în felul celor făcute, Caragiale ne dă două lucrări de un talent și merit însemnat, care arată variatul său talent, dar care nu seamănă cu cele despre care am vorbit. Acestea sînt: o nuvelă, *Făclia de Paști*, și o piesă dramatică, *Năpasta*. Despre acestea însă în alt articol *.

---

* [Vezi volumul de față, p. 328—358.]

STUDII CRITICE

Volumul II

I. GHEREA

(C. DOBROGEANU)

STUDII CRITICE

VOLUMUL II

EDIȚIUNEA 1a

Întâia mie exemplare

BUCURESCI

EDITURA LIBRĂRIEI SOCECŬ & Comp.

Calea Victoriei 21 (vechiu No. 7)

1891

Prefață[31]

(La ediția 1)

În acest volum au intrat toate articolele ce au fost tipărite în *Contemporanul* și care n-au găsit loc în volumul întîi. Așa e *Ștefan Hudici. Turgheniev* și *Dostoievski* sînt două schițe mici, dintre care cea dintîi a fost tipărită ca introducere pentru romanul lui Turgheniev *Generație nouă,* ce a fost tipărită în *Drepturile omului,* iar a doua, ca introducere pentru romanul lui Dostoievski *Umiliții și ofensații* *, care s-a tipărit în *Românul. Ceva despre clasicism și romantism* a fost tipărită în *Contemporanul* sub titlul de *Schițe critice.* Această schiță, după planul făcut, trebuia să fie urmată de altele, unde trebuia să fie vorba de epoca Renașterii, de clasicismul francez al lui Corneille, Racine etc., de romantismul școalei lui Hugo și, în sfîrșit, de realismul și naturalismul modern. Dacă îmi vor permite împrejurările, voi urma aceste schițe. *Personalitatea și morala în artă* a fost tipărit în *Contemporanul* sub titlul *Către d-l Maiorescu.* Aici am tipărit articolul aproape fără schimbări. Toate celelalte articole sînt inedite.

/1891/

C.D.G.

---

* [Umiliți și obidiți.]

ASUPRA CRITICII METAFIZICE ŞI CELEI ŞTIINŢIFICE [32]

(Răspuns d-lui Bogdan) [33]

Ich erinnere hier meine Leser, dass diese Blätter nichts weniger als ein System enthalten sollen. Ich bin also nicht verpflichtet, alle die Schwierigkeiten aufzulösen die ich mache. Meine Gedanken mögen sich weniger zu verbinden, ja wohl gar sich zu widersprechen scheinen ; wenn es denn nur Gedanken sind bei welchen sie Stoff finden, selbst zu denken. Hier will ich nichts als fermenta cognitionis * *ausstreuen.*

LESSING

(*„Hamburgische Dramaturgie“, 296)*

Aici trebuie să aduc aminte cititorilor mei că aceste pagini nu conţin nicidecum un sistem. Deci eu nu sînt obligat să lămuresc toate greutăţile ce arăt. Gîndurile mele pot să nu se lege, ba pot chiar părea contrazicătoare ; numai să fie gînduri, care vă vor da prilej să gîndiţi şi dv. Aici voi numai să răspîndesc fermenta cognitionis.

LESSING

Una din cele mai întrebuinţate forme ale scrierii e, desigur, forma polemicii. Polemica e şi foarte necesară şi foarte folositoare. Că din ciocnirea ideilor iese scînteia adevărului nu e un cuvînt deşert ci un mare adevăr. Forma polemicii e una din cele mai nimerite forme literare şi ştiinţifice pentru limpezirea unor principii, unor vederi, şi e una din cele mai nimerite forme literare şi ştiinţifice pentru propagarea în masa publicului a unor

* [Germenii cunoaşterii.]

adevăruri literare și științifice. Alte forme pot să aibă, și în adevăr, au avantajele lor. Așa, spre exemplu, o expunere largă și sistematică, o expunere completă a unei chestiuni, într-un op voluminos e, desigur, preferabilă în multe privințe unor articole polemice, unde necesarmente va lipsi și sistematizare și *complecticitate*. Dar o astfel de expunere sistematică și completă poate să fie bună numai în țările foarte culturale, și acolo chiar pentru un cerc mic de oameni învățați. Pentru grosul publicului însă, chiar și în țările cele mai culte, dar mai ales în țările mai puțin culte, forma polemică e mai nimerită și, de multe ori chiar, unica posibilă. Tratate sistematice pot să se tipărească, dar nu vor fi citite. Aceste cîteva cuvinte mă cred dator să le spun cititorilor mei, care s-or fi mirînd poate că volumul întîi l-am început cu un articol polemic *, că volumul al doilea îl încep iarăși cu un articol polemic ** și că, în general, întrebuințez așa de des forma polemică. Prefer forma polemică pentru că în condițiunile actuale, în care noi scriem și sîntem citiți, e una din cele mai nimerite pentru expunerea și răspîndirea adevărurilor literare și științifice.

*

Aceste cîteva cuvinte pot să arate cititorilor mei cît de binevenită socotesc orice critică, orice observație făcută scrierilor mele. La astfel de observații voi răspunde totdeauna cu mare plăcere, recunoscînd că am greșit, dacă am greșit, — dovedind că greșesc criticii mei dacă voi rămîne convins, și după observațiile făcute, că eu am dreptate. Dar dintre toți cîți au scris despre criticile mele, de ce mă ocup acuma numai de articolul d-lui Bogdan ? Cauza e următoarea. Toți cîți au scris despre criticile mele, deși se deosebesc de mine în unele privințe, stau însă mai toți pe același teren modern științific ca și mine. D-l Bogdan e unicul dintre criticii mei care e francamente estetician metafizic, e unicul care aparține unui *lagăr* protivnic cu desăvîrșire mie și vederilor mele. D-l Bogdan nu atacă cutare ori cutare particularitate a vederilor mele, ci le atacă în totalitatea lor, deci lui dațoresc cel dintîi răspuns. D-l Bogdan începe articolul său prin expunerea teoriilor estetice și critice ale lui Taine și Brandes. Și începe d-l Bogdan cu expunerea acestor teorii pentru că, după d-lui, Taine și Brandes m-au învățat *„ce să fac“*. Taine și Brandes au fost exclusivii învățători ai mei. D-l Bogdan a fost atît de sigur de aceasta încît, pentru a expune teoriile lui Taine și Brandes, n-a găsit de cuviință de a studia mai de aproape pe acești scriitori și de a expune teoriile direct din scrierile lor, ci le expune după cîteva pagini din articolul meu *Asupra criticii*, unde însă e vorba de critica modernă în general, nu exclusiv de teoriile lui Taine. Din această cauză d-l Bogdan expune greșit pe Taine. Așa, spre exemplu, o parte esențială a teoriei și a metodei lui Taine e așa-numitul *caracter dominant*, ori calitate principală (qualitée maîtresse) pe care fiecare artist, ca și fiecare epocă artistică, îl are. Această calitate principală și generatrice odată găsită, toate celelalte calități decurg din ea și se explică prin ea. Despre această parte a teoriei și metodei lui Taine d-l Bogdan nici nu pomenește. De ce ? Pentru că, în cîteva pagini din articolul meu asupra criticii, nici eu nu vorbesc despre aceasta. Dar eu nu expuneam acolo teoriile lui Taine, ci insistam asupra curentului criticii și esteticii moderne în general, ce se afirmă în Europa occidentală, și din teoriile critice am luat numai ceea ce mi se părea mai sigur. Teoria lui Taine însă despre calitatea dominantă și generatrice îmi părea cam metafizică, puțin sigură și de aceea n-am vorbit despre ea. D-l Bogdan însă, care zicea că expune teoriile lui Taine, trebuia neapărat să pomenească măcar despre rolul ce joacă caracterul ori calitatea dominantă în teoriile estetice și literare ale lui Taine. Aici nu e loc de a vorbi despre multe alte puncte, în care nu sînt deloc de părerea lui Taine, asta voi face-o altădată. Aici e vorba numai de felul cum critică d-l Bogdan. Și în felul cum critică d-lui e expus să facă, între altele, și următoarea greșeală. Crezînd că mă critică pe mine, va critica în realitate pe Taine și crezînd că critică pe Taine va critica niște lucruri pe care Taine nu le-a zis niciodată. Dar d-l Bogdan face altceva : el uneori nu critică nici ceea ce am zis eu, nici ceea ce a zis Taine, ci propriile sale închipuiri. Așa, citind pe d-l Bogdan, ai crede că ceea ce cer eu criticii e să afle numai cum a fost artistul și cum a fost societatea care

* [Studii critice, vol I, 1890.]
** [Studii critice, vol. II, 1891.]

l-a influențat. Și odată ce aș cere numai atîta, și nimic mai mult, atunci în adevăr aș preface critica literară în o parte a istoriei literaturii. Adevărul însă este că eu cer și asta, dar cer și multe altele, despre care nici nu pomenește d-l Bogdan. Așa, în articolul meu *Asupra criticii*, unicul aproape pe care-l are în vedere d-l Bogdan, am formulat în patru puncte cam ceea ce aș cere eu unei critici moderne, așa cum o înțeleg eu. În scurt, iată ce am zis acolo. Întîi, critica trebuie să stabilească legătura între producțiunea artistică și artist, analizînd forțele vii creatrice, care au făcut producțiunea artistică, adică analizînd pe artist. Bineînțeles că, analizînd pe artist din punctul de vedere fiziologic, psihologic, moral etc., vom da de mediul înconjurător care a fasonat pe artist și, analizîndu-l pe acesta din urmă, vom stabili astfel și legătura între mediul înconjurător și producțiunea artistică, cu alte cuvinte vom stabili influența mediului cosmic și social (mai ales social) asupra producțiunei artistice. Al doilea, considerînd acuma producțiunea artistică ca atare, trebuie să analizăm ce anume influență va avea producțiunea artistică asupra publicului. Adică ce anume simțăminte afective și morale va sugera ea, ce anume imagini, ce idei sociale, etice, filozofice etc. Al treilea. Odată știind ce anume influență va avea opera artistică, trebuie să ne dumerim cît de mare, cît de vastă, cît de puternică e această influență, adică trebuie să ne dumerim cît de mare, cît de vastă, cît de talentuoasă ori genială e opera artistului. Al patrulea. Odată știind ce anume impresii, idei, simțăminte ne va sugera o anumită operă artistică, critica trebuie să analizeze prin ce mijloace artistul, cu opera-i artistică, ne produce acest șir de impresii, imagini, idei, simțăminte. Dacă e vorba, spre exemplu, de o poemă, aici va fi vorba de stil, de rimă, de ritm, combinația diferită a imaginilor etc... Cu mici perifraze, aceasta am zis în articolul meu asupra criticii și am adăugat: „Într-un cuvînt, în răspunsul la aceste patru întrebări se concentrează toată lucrarea criticului. Critica trebuie să răspundă după opinia noastră: de unde vine creațiunea artistică, ce influență va avea ea, cît de sigură și vastă va fi acea influență și, în sfîrșit, prin ce mijloace această creațiune artistică lucrează asupra noastră". Un om în adevăr nepărtinitor ar putea mai curînd să-mi facă observație că cererile mele, pe care le fac criticii, sînt prea

vaste. Pentru că o critică, în acest sens, ar fi făcută și din punctul de vedere filozofic, etic, social, și din cel artistic propriu-zis. Ce face însă d-l Bogdan? D-lui îmi ia numai punctul întîi, și chiar acest punct îl reduce, îl micșorează prin observări ca următoarele: „Ce-mi pasă dacă artistul e bălan sau oacheș" și, nepomenind deloc despre punctele celelalte, tot d-lui se miră: „Ce e aceasta? istorie ori critică estetică?" Și aceasta nu e unicul exemplu. Așa, vorbind de tendințele mele sociale, d-l Bogdan zice: „Cestiunea se complică aici cu cercetări etice și sociologice, pentru că trebuie numaidecît să fie lămurit; ce vei cere în acest caz la opera de artă? Vom vedea pe Gherea cerînd artistului modern ce ar pune *el* în operă, tendințele sale sociale; așadar vom vedea cum critica lui Gherea va înceta a fi obiectivă, istorică, și a fi foarte subiectivă". Așadar, eu cer artistului să pună în opera-i artistică ceea ce aș fi pus eu. Prevăzînd încă de mult o astfel de obiecțiune, am explicat în articolul *Tendenționismul și tezismul în artă* * că ceea ce în adevăr cer artistului e sinceritatea; e ca în opera lui să exprime adevărata personalitate, să nu se îmbrace în haine străine. „Zi, poete — spuneam eu —, aceea ce-ți arde sufletul, ce face inima ta să bată cu durere ori cu bucurie... etc.". Cred că aceasta e ceva cu totul diferit de cererea pe care aș face-o eu, după d-l Bogdan, unui poet. Bineînțeles că, odată creată, o operă artistică e supusă criticii, și critica va constata tendințele pe care le conține. Dacă criticul e contra acestor tendințe, natural că va spune că e contra. Asemenea, e foarte natural ca un critic, avînd anumite convingeri, să dorească ca aceleași convingeri și simțăminte să le aibă și poeții, cu atît mai mult cu cît poeții sugerează simțămintele ce le au cititorilor lor. Critica absolut obiectivă, în sensul cum o înțelege d-l Bogdan, eu o socotesc imposibilă, ceea ce voi explica cu altă ocazie.

În articolul meu *Asupra criticii*. am numit critica, care a precedat criticii moderne științifice, critică judecătorească. Se înțelege că n-am avut pretențiune într-un articol de revistă să caracterizez întreaga mișcare critică de la Aristotele încoace; și, dacă ar fi fost s-o fac, aș fi numit-o, poate mai bine, metafizico-judecătorească. Dar, în sfîrșit,

* [Vezi volumul de față, p. 192—214.]

i-am zis critică judecătorească. În privința acestui cuvînt d-l Bogdan zice următoarele: „D-l Gherea se folosește de cuvîntul *«judecătoresc»* fiindcă îi lipsește o idee". Și în altă parte: „D-l Gherea micșorează obiectul ca să-l poată batjocori cu ironicul cuvînt *judecătoresc*". Așadar „critica judecătorească" e un cuvînt deșert, pe care-l întrebuințez în lipsa unei idei, și e un cuvînt ironic, pe care l-am inventat eu pentru batjocură. Și ce e mai curios e că aceasta o spune un om care a învățat estetica în Germania. Criticii în general, și criticii germani în special, au întrebuințat, de nenumărate ori, acest cuvînt, ori cuvinte similare, și foarte în serios. Așa, ca să nu mergem departe, chiar W. Scherer, pe care îl citează d-l Bogdan și, mai ales, Lessing, în *Hamburgische Dramaturgie* ori în *Laokoon*, întrebuințează de o mulțime de ori cuvîntul *„Kunstrichter"*, adică judecător de artă. Iar d-l Bogdan crede că acest cuvînt l-am întrebuințat numai eu. Dar ce să vorbim de alții? D-l Bogdan el însuși întrebuințează același cuvînt, și într-un sens foarte serios. „D-l Maiorescu — zice d-l Bogdan — se pronunță asupra operelor de artă și le judecă în virtutea principiilor estetice care s-au stabilit încetul cu încetul, prin munca continuă a celor mai distinse capete". Dacă d-l Maiorescu *judecă* producțiunile artistice în virtutea unor anumite principii, de ce se miră d-l Bogdan că eu vorbesc de critica judecătorească? O școală dar judecătorească, care judecă operele de artă în virtutea unor anumite legi, există, și deci există critica judecătorească. Nu este dar un cuvînt deșert, și nu e o idee ce mi-a lipsit mie, ci sînt cunoștințele care i-au lipsit d-lui Bogdan, ce l-au făcut să se minuneze de cuvîntul „judecătoresc". Am văzut pînă acuma cîteva mostre pentru a înțelege cam felul cum critică d-l Bogdan. Să vedem acuma cum d-l Bogdan, devenind tot mai agresiv, expune propriile vederi ale d-sale.

*

La începutul criticii, d-l Bogdan, vorbind de influența mediului social asupra artistului și producțiunilor artistice, face următoarea observație ironică la adresa mea: „Scherer află că aceste lucruri se înțeleg de la sine, iar Gherea crede că-i necesară o validitare polemică a lor". La acestea aș putea răspunde că ceea ce se înțelege de la sine pentru Scherer poate să ceară o validitare foarte

anevoioasă pentru alții și că sînt lucruri care par foarte clare pe cînd în adevăr sînt foarte grele și încîlcite. Dar să vedem, în sfîrșit, părerea d-lui Bogdan:

„Vrea oare d-l Gherea să facă pe oamenii serioși să crează că Eminescu n-ar fi putut, dacă ar fi voit, să trăiască tot atît de bine ca d-sa? Or poate că vrea să-i facă să crează că Eminescu, dacă ar fi trăit în alte condițiuni, ar fi gîndit altfel?

Dacă aceasta o voiește, atunci nu a simțit niciodată ce vrea să zică un om, care nu e ca toți oamenii, nici a înțeles ce vra să zică *originalitate și caracter individual* în înțelesul etic al cuvîntului. Și greșeala fundamentală a criticilor, pe care d-l Gherea și i-a luat drept povață, e că n-au ajuns încă să-și dea seamă ce absurd e a lua drept rezultat al înrîuririlor sociale *caracterul moral și intelectual* al omului, care e zămislit din doi părinți și se naște după ce în timp de nouă luni de zile a ajuns, *afară de societate*, la deplina lui dezvoltare organică".

D-l Bogdan vorbea cu ironie despre stăruințele mele de a desluși chestiunea influenței mediului asupra artistului și lucrărilor artistice pentru că sînt lucruri care se înțeleg de la sine. În cuvintele citate se arată însă că e chiar d-l Bogdan care e departe de a se fi lămurit asupra sensului influenței mediului social. Așadar, a socoti caracterul și intelectul omului drept rezultat al înrîuririlor mediului e absurd pentru că... omul e zămislit de doi părinți și în nouă luni în pîntecele mamei ajunge la deplina lui dezvoltare organică. Frumos argument. Dar părinții nu fac și ei parte din mediul cosmic și social? Dar organismul fiziologic și psihologic al părinților nu e fasonat sub înrîurirea mediului înconjurător în general și mediului social în special? E oare indiferent dacă părinții omului au crescut, pînă la însurătoare și după ea, într-o societate liberă, ca oameni liberi și culți, sau într-o societate sclavagistă, ca sclavi ignoranți? E oare indiferent dacă muma omului, pînă la zămislire și după ea, a trăit în aer curat, în belșug, iubind pe bărbatul său ori a trăit în societatea capitalistă ca proletară, lucrînd 16 ore pe zi în mine de cărbuni și bătută de bărbatul ei chiar în timpul sarcinii? Sînt oare indiferente toate acestea pentru acela care în nouă luni ajunge la deplina lui dezvoltare organică? Și e oare permis în ziua de azi de a vorbi de cele nouă luni, în care omul e afară de înrîu-

ririle mediului social, cînd se știe că e destul ca tatăl să fie un bețiv ca să se nască un idiot, că e destul ca muma să simtă o mare nenorocire ca să se nască un isteric?

Greșeala fundamentală a criticilor pe care d-l Bogdan i-a luat drept povață, vom zice și noi la rîndul nostru, e că n-au ajuns încă să-și dea seama ce absurd este de a lua drept mediu înconjurător numai o parte a acestui mediu și de a preface restul în entități metafizice, unde ei își plasează lumea lor transcendentală. Cînd critica modernă științifică vorbește de mediul înconjurător imediat, ce înrîurește asupra artistului, ea nu uită bineînțeles sensul cel larg al cuvîntului. Critica modernă nu uită că omul, caracterul lui psihic, moral, intelectual, e productul unei lungi evoluții, ea nu uită puterea eredității și atavismului, bineînțeles nefăcînd din ereditate și atavism entități metafizice.

Cînd e vorba de literatura unui popor întreg cum e cel englez, atuncea Taine va studia mediul cosmic și social nu cu o generație înainte, ci cu două mii de ani înainte. În știința modernă, dacă poate să fie o neînțelegere, e numai în chestia relativei importanțe în fasonarea caracterului psihic, moral, intelectual al omului prin ereditate și atavism, dintr-o parte, și prin mediul imediat, din altă parte. Unii dau mai mult preț eredității, alții educațiunei și mediului imediat. Eu personal sînt încredințat că mediului imediat, în care trăiește omul, și mai ales mediului social, pînă acuma, nu i s-a dat importanța pe care o are în adevăr. Se înțelege, omul se naște cu un anumit creier, cu oarecare tendințe psihice, intelectuale și chiar morale. Mediul social distruge unele tendințe, dă o dezvoltare precumpănitoare altora, și așa mai departe, deci în parte în adevăr fasonează caracterul omului. Aici din nefericire nu putem să ne întindem asupra acestei chestiuni așa de importantă, dar, orișicare ar fi relațiunea între ereditate și educațiune, ele deopotrivă derivă de la mediul înconjurător în sensul cel larg al cuvîntului. Ceea ce face pe d-l Bogdan și pe criticii care i-au slujit de povață să nu priceapă aceste lucruri așa de simple și să scoată pe pruncul din pîntece în afară din influențele mediului social e că dl. Bogdan e metafizic în chestiuni estetice și, ca mai toți metafizicii contemporani, e inconsecvent. Să mă explic. Platon, un metafizic consecvent și întreg, avea o estetică metafizică iarăși întreagă

ASUPRA ESTETICEI METAFIZICE ȘI ȘTIINȚIFICE

In numărul festival al «Convorbirilor literare», un număr ce a fost tipărit la aniversarea a 25 de anĭ de existență a acesteĭ reviste, sînt două articole polemice, amîndouă îndreptate în contra mea.

Această cinste escepțională, precum și faptul că unul din articole a fost iscălit de d. Maiorescu, ar fi trebuit să mă facă să respund imediat, cu atît maĭ mult că în general n'am obiceiul de a tăcea cînd mi se fac observațiĭ critice.

Meseria de scriitor, ca orĭ-ce meserie, are și ea obligațiile eĭ, și una din aceste obligațiunĭ maĭ de căpetenie e să'țĭ aperĭ vederile espuse, dacă urmezĭ a crede că sînt adevărate, iar dacă te-aĭ convins că sînt falșe, atuncĭ s'o recunoștĭ sincer și cinstit.

Se înțelege, că sînt cazurĭ cînd cel care 'țĭ face observărĭ polemice nu merită nicĭ un răspuns, și în acest caz, datoria de a răspunde se preface în datoria de a tăcea, acum însă nu sîntem de loc în această situație, cel puțin pe atît pe cît e vorba de d. Maiorescu, căruia dacă nu i-am răspuns pînă acuma, pricina este că n'am avut unde.

De la încetarea revisteĭ «Contemporanul» din Iașĭ n'am avut o revistă unde să scriu.

E adevărat că aș fi putut să răspund într'o gazetă, dar un articol care se împarte în zece saŭ cincĭ-spre-zece nu

și consecventă. În cîteva cuvinte iat-o. În afară de lumea noastră există o lume ideală, transcendentă, lumea esențelor pure și ideale ale lucrurilor. Omul a trăit în această lume ideală, unde el a fost numai spirit pur, fără materie. Din această lume ideală a spiritului pur, omul cade pe pămînt, îmbrăcînd impura haină materială. Dar în el, în om, în acest înger căzut, trăiește într-un mod vag suvenirul lumii ideale din care el a căzut. În artist, acest

suvenir e mai puternic, şi el, creînd opere de artă, creează copii de pe esenţele ideale, pe care le-a contemplat altădată. Această teorie estetică a lui Platon e în adevăr foarte consecventă, şi aici în adevăr nu poate să fie vorba de influenţa mediului înconjurător asupra unei producţiuni artistice, nu poate să fie vorba de analiza condiţiunilor reale ale creării unei opere artistice; pentru că ea nu depinde nici de organizaţia fizică şi psihică a artistului, nici de mediul care-l înconjoară; ci depinde totalmente de o lume transcendentă, de lumea ideală a esenţelor pure. Aşadar, în estetica lui Platon totul e dumerit în afară de intervenirea unor condiţiuni şi influenţe reale, totul e dumerit printr-o lume transcendentă. Păcat numai că toată estetica lui Platon e o ipoteză fantastică, o fantezie ca oricare alta, foarte poetică de altmintrelea, dar totuşi o fantezie. Această fantezie, cu fel de fel de schimbări, cu felurite variante, trece prin toată estetica metafizică de după Platon. Esteticianul metafizic o schimbă în parte după împrejurări. Dar a veni acuma, în secolul nostru ştiinţific, cu toată teoria fantastică a lui Platon, a veni aşa de-a dreptul e cu neputinţă. Ce D-zeu? rîde lumea. Şi de aceea metafizicul transcendentist, transcendentalist, apriorist şi cum se mai cheamă ei, e cam ruşinat, ţine cam ascunsă lumea transcendentă, ca să n-o bată lumina criticii ştiinţifice, distrugătoare pentru metafizică, şi o plasează totdeauna, această lume transcendentă, în locuri neluminate încă de ştiinţă ori care par metafizicului neluminate. Aşa, spre exemplu, în cazul de faţă. Influenţa mediului imediat înconjurător asupra artistului e prea vădită, prea explicată, şi deci nu în acest loc luminat poate să se plaseze estetica transcendentală. În schimb ereditatea, atavismul şi legile lor sînt încă departe de a fi explicate într-un mod clar de ştiinţa modernă, şi de aceea metafizicul îşi plasează imediat acolo estetica sa transcendentală. Decît, fugind astfel de locurile luminate de ştiinţă şi tot aşezîndu-se în locurile mai întunecoase, lumea transcendentă şi transcendentală păţeşte cîteodată, sărmana, ca vai de ea! Aşa, în cazul de faţă, lumea ideală, infinit de largă, frumoasă şi vecinică a lui Platon e redusă la nouă luni şi plasată în pîntecele femeii. Să trecem mai departe. După locul citat, d-l Bogdan urmează:

„Dacă d-l Gherea şi-ar fi dat seamă despre aceasta, n-ar fi luat pe Eminescu drept un fel de Vlahuţă, nici s-ar fi căznit să derive spiritul lui Eminescu din mizeriile vieţii de toate zilele, ci s-ar fi plîns dimpreună cu noi, că Eminescu n-a avut, pe lîngă toate celelalte, şi norocul de a trăi în nişte condiţiuni în care lucra *mai mult*. Căci numai de mai mult ori de mai puţin poate să fie vorba, de «*altfel*» niciodată, şi acela care caută înţelesul operelor unor poeţi ca Eminescu «*afară*», în lumea trecătoare, umblă rătăcit: «*În mine însumi* — zicea şi Eminescu — e izvorul firii mele!»".

Acelaşi metafizicism şi aceeaşi inconsecvenţă. În adevăr, dacă izvorul firii poetului e în el însuşi şi nu depinde de lumea trecătoare, atunci şi cantitatea şi calitatea scrierilor lui va fi deopotrivă hotărîtă şi condiţionată de această fire predestinată. Aşa ar fi consecvent. Dar, cum am zis, metafizicul modern nu poate fi consecvent. E prea evident, şi pentru un copil, că un poet care s-a născut într-o familie săracă şi care va fi nevoit să muncească pînă la istovirea puterilor fizice şi sufleteşti pentru hrana familiei nu va putea scrie aşa de mult cît ar fi scris dacă ar fi avut viaţa asigurată. Şi deci influenţa lumii trecătoare asupra cantităţii scrierilor nu se neagă. În schimb, valoarea internă a scrierilor fiind un lucru mai puţin clar, metafizicul imediat îi găseşte prilej pentru a plasa o explicare metafizică în forma unei firi mistice, care e independentă de toate influenţele lumii trecătoare. Judecînd după logica d-lui Bogdan, iată ce ar urma, de exemplu: În caz dacă pe Goethe, pe cînd el era copil de un an, l-ar fi vîndut în robie în Arabia, şi el acolo, între orele de muncă, ar fi învăţat să scrie arăbeşte şi ar fi scris ceva, apoi această schimbare de mediu social ar fi influenţat numai asupra cantităţii scrierilor, dar nu asupra valoarei interne, el ar fi scris mai puţin, dar nu altfel.

Ceea ce expune pe un metafizic să facă aşa de enorme, aşa de imposibile greşeli e înţelesul încurcat care poate să fie dat oricărui cuvînt şi înţelesul foarte încurcat şi nesigur pe care-l dau metafizicii unor cuvinte. Aşa, spre exemplu, în cazul de faţă, dacă vom cere deslușiri lui d-l Bogdan asupra cuvîntului „*altfel*", d-lui, se înţelege, va răspunde: „Apoi eu nu zic că Goethe, crescut în mediul barbarilor arabi, ar fi scris tot în nemţeşte, ori ar fi scris pe *Werther, Faust* etc..., ori că în scrierile lui ară-

bești s-ar răsfrînge toată gîndirea europeană, ori că ar fi scris în versuri, ori... etc..., însă totuși dacă Goethe din Arabia ar fi ajuns să scrie ceva, acest ceva n-ar fi altfel decît ceea ce a scris, educat în Germania, pentru că la un poet poate să fie vorba de mai mult ori de mai puțin — niciodată de *„altfel"*. Poate veți întreba cu mirare : dar ce înseamnă acest cuvînt *altfel ?* Ce să însemne ? E un cuvînt care are șase litere, două vocale și patru consoane. Să aprofundăm puțin chestiunea și să vedem cum stau lucrurile. Despre ce e vorba ? E o întrebare dacă mediul social are o influență asupra valoarei, înțelesului operelor de artă, și dacă acest înțeles depinde numai de firea poetului, fire care își are izvorul în poetul însuși. Pentru a răspunde la această întrebare, trebuie neapărat să știm ce vom înțelege sub acest cuvînt : firea poetului. Sub acest cuvînt putem înțelege organizația fiziologică, psihologică, tendințele psihologice, intelectuale, morale înnăscute și care, cum am zis, sînt rezultatul unei lungi evoluții, ce numără nenumărate secole și nenumărate generații. Dacă aceasta o vom numi firea artistului, apoi, desigur, operele artistice vor depinde de această fire a poetului, și nu numai din punctul de vedere al calității, ci și al cantității. Dacă, spre exemplu, luăm doi poeți, născuți în același mediu social și educați în aceleași condițiuni, apoi acela care va moșteni o organizație mai sănătoasă, mai energică, mai expansivă va scrie mai mult. Bineînțeles că și în privința calității, înțelesului va fi aceeași diferență, scrierile unuia, spre exemplu, vor respira energie, sănătate, ale altuia moliciune, tînjire etc... Dar poetul nu începe să scrie chiar în momentul nașterii. Organismul lui trebuie să crească, să se dezvolte într-un anumit mediu, tendințele psihice și intelectuale moștenite iarăși să se dezvolte într-un anumit mediu social. Acest mediu va fasona organizația fiziologică și psihologică a viitorului poet, distrugînd unele tendințe moștenite, dînd o dezvoltare prea mare altora, dezvoltînd ori deprimînd memoria, impresionabilitatea, puterea reprezentațiunii ș.a.m.d., deci și cantitatea și calitatea, înțelesul operelor va depinde și de mediul înconjurător. Această influență a mediului poate să meargă pînă la distrugere completă, pînă la ucidere. În mediul social al Spartei, un copil născut slăbănog era omorît, și e posibil ca unul din cei omorîți să fi avut o fire genială pentru a deveni un Sofocle ori un Eschil. Ori poate să înțelegem altceva sub *firea artistului,* să înțelegem organizația psihologică a artistului nu la naștere, ci la deplina lui dezvoltare, cînd a ajuns deja artist. Poate așa a vrut să înțeleagă Eminescu cînd a zis : În mine însumi e izvorul firii mele. În acest caz, firea artistului va fi rezultatul de o parte al ereditătii — organizație fizică și psihică — și de altă parte al influenței mediului, care a fasonat această organizație fizică și psihică.

Oricum dar vom întoarce lucrurile, dacă vom da cuvintelor *„firea artistului"* un înțeles real, și nu un înțeles mistic ori metafizic, vom ajunge la aceeași concluzie. Încă o observație avem de făcut în privința citației de [mai] sus. Cînd critica modernă caută, între altele, înțelesul operelor de artă în mediul înconjurător, atunci d-l Bogdan zice : umblați rătăcit căutînd înțelesul operelor de artă în lumea trecătoare ; în el însuși, în firea poetului e izvorul operei sale. Iar cînd critica caută înțelesul operelor și în poet, analizînd firea lui, analizînd organizația lui fizică și psihică, d-l Bogdan zice : ce-mi pasă dacă artistul e bălan sau oacheș, dacă poetul a avut temperament îndărătnic ori ba. În adevăr, e greu de împăcat d-l Bogdan. Să vedem însă care sînt vederile d-sale. Pentru aceasta trebuie să facem o citație mai mare :

„E peste putință ca un om care are simțămîntul frumosului, să fie impresionat de un șir oarecare de opere de artă, fără ca să-și dea seama *de ce* anume unele dintre ele produc o impresiune adîncă și binefăcătoare. Răspunzînd mereu la acest *«de ce»*, iubitorul de artă ajunge în cele din urmă să se dumirească asupra *condițiunilor în care sunt create operele ce produc impresiunea adîncă și binefăcătoare.* Așa și numai așa, în mod empiric, s-a produs în capetele oamenilor, care judecă asupra *operelor,* iar nu asupra *autorilor,* o sumă oarecare de *vederi estetice.* Fără opere de artă, create odată, această sumă de vederi nu se putea produce, și abia după ce estetica s-a produs astfel, în mod empiric, puteau să meargă oamenii mai departe și să se întrebe : *De ce* însă tocmai în aceste condițiuni au să fie create operele, pentru ca ele să producă impresiunea adîncă și binefăcătoare ? Căutînd răspunsul pentru acest nou *«de ce ?»*, filozofii au ajuns să-și chibzuiască o *estetică «a priori»* sau *transcendentală,* care face parte din *metafizică.*

Cititorul mai dumirit al cărţii d-lui Gherea trebuie neapărat să simtă chiar din primele pagini că autorul n-a ajuns încă să înţeleagă deosebirea dintre **estetica empirică** *şi cea* **transcendentală** *şi de aceea nu poate să înţeleagă nici felul de a face critică al d-lui Maiorescu, nici felul de a scrie poezii al lui Eminescu*".

Aşadar, pentru un cititor mai dumerit e clar că eu n-am ajuns să deosebesc estetica empirică de cea transcendentală, iar d-l Bogdan a ajuns s-o deosebească şi se simte chiar chemat a învăţa şi pe alţii. Aceasta din urmă îmi face plăcere, mă bucur foarte mult pentru d-l Bogdan şi sînt chiar gata să învăţ de la d-lui, pentru că totdeauna am primit, cu recunoştinţă, luminile, ori de unde ar veni ele. Din nefericire, recitind cele zise de d-l Bogdan, am fost nevoit să constat că e tocmai d-lui care n-a ajuns să se dumerească nici ce e estetica empirică (experimentalo-ştiinţifică), nici ce e estetica metafizică şi care e deosebirea între ele. Drumul istoric zugrăvit de d-l Bogdan şi pe care, după d-sa, a mers estetica transcendentală e fundamental fals. Mai întîi, zice d-l Bogdan, iubitorii de artă, văzînd operele artistice, au căutat să se dumerească asupra condiţiunilor în care sînt create şi, cînd au fost dumeriţi asupra acestor condiţiuni, au mers mai departe. Drumul adevărat, pe care a mers estetica metafizică, a fost invers. Esteticii metafizici, văzînd operele artistice frumoase, au început să speculeze asupra noţiunii abstracte a *frumosului*, a *artei* şi pe urmă din aceste înălţimi ale speculaţiunii s-au coborît pe pămînt, şi atuncea încă nu pentru a studia condiţiunile în care sînt create operele de artă, ci pentru a impune anumite condiţiuni în virtutea legilor şi regulilor descoperite acolo sus, în lumea înaltă a speculaţiunilor metafizice. Marele învăţat german Gustav Theodor Fechner caracterizează astfel deosebirea între estetica metafizică şi cea empirică : „Acolo (adică în estetica metafizică) e vorba, în prima instanţă şi totodată în cea mai înaltă instanţă, de ideile şi noţiunile frumosului, ale artei, ale stilului, despre poziţiunea lor în sistemul noţiunilor celor mai generale, mai ales relaţiunea lor cu adevărul, bunul şi plăcerea se ridică pînă la absolut, pînă la dumnezeiesc, pînă la ideile dumnezeieşti şi pînă la creaţiunea dumnezeiască. Pe urmă din pura înălţime a unor astfel de generalităţi, se scoboară în

lumea empirică pămîntească a particularului, a frumosului (relativ), după loc şi vreme, şi măsoară *particularul* cu măsura *generalului*". Iată adevăratul drum pe care a mers şi merge estetica metafizică. Aici e precizată metoda ei, drumul istoric pe care a mers, şi tot aici, în cîteva cuvinte, se pronunţă şi condamnarea ei. Punînd faţă cu estetica metafizică estetica empirică, Fechner zice : „Aici se construieşte toată estetica pe baza faptelor şi legilor estetice de jos în sus, aici plecăm de la experienţe, despre ceea ce place ori nu place" ş.a.m.d.... Prima greşeală dar, şi foarte fundamentală, e aceea că d-l Bogdan ne zugrăveşte anapoda, invers, drumul pe care l-a urmat estetica metafizică şi metoda pe care a întrebuinţat-o. Să vedem mai departe. Înainte însă de a se crea estetica transcendentală, „iubitorul de artă — zice d-l Bogdan — *ajunge în cele din urmă să se dumirească asupra condiţiunilor în care sunt create operele, ce produc impresiunea adîncă şi binefăcătoare*".

Cuvintele din urmă sînt subliniate chiar de d-lui. Aşadar, a fost o vreme binecuvîntată, în care iubitorii de artă au fost dumeriţi asupra condiţiunilor în care sînt create operele artistice. Dar de ce nu ne spune şi nouă d-l Bogdan cînd a fost anume această vreme binecuvîntată cînd iubitorii de artă au fost dumeriţi asupra condiţiunilor creării madonelor lui Rafael, statuelor lui Michel-Angelo şi tragediilor lui Shakespeare ? Noi ştiam că şi acuma sîntem departe, foarte departe de a fi dumeriţi în această privinţă, deşi acuma avem atîtea puternice mijloace pentru dumerirea noastră. Dacă d-l Bogdan ne-ar fi vorbit de dumerire rudimentară, foarte rudimentară, atunci am fi de acord. Dar să mergem mai departe. După ce, zice d-l Bogdan, oamenii s-au dumerit asupra condiţiunilor în care trebuie să fie create operele de artă, atunci şi-au pus întrebarea : *de ce* tocmai în aceste condiţiuni create operele ne plac, produc o impresie binefăcătoare, şi, răspunzînd la acest nou *de ce*, filozofii au creat o estetică aprioristică transcendentală. Să vedem mai de aproape despre ce e vorba, pentru că teamă ne e că d-l Bogdan vrea *se payer de mots* *, cum zice francezul. Întîi oamenii s-au dumerit asupra condiţiunilor în care sînt create operele ce produc impresii binefăcătoare,

* [Să se amăgească cu vorbele.]

ne spune d-l Bogdan. Aşa, spre exemplu: Demult în adevăr oamenii s-au dumerit că într-un tablou cutare combinaţie de culori ne place, cutare ne displace, roşul lîngă cutare culoare ne place, lîngă cutare ne displace. Asemenea într-un cîntec, cutare combinaţie de sunete ne place, cutare ne displace. Întrebînd de ce tocmai o anumită combinaţie ne place, răspunsul ni-l va da acustica şi optica dintr-o parte, fiziologia urechii şi ochiului din altă parte. Aşa fiziologia poate să ne arate cum anumita combinaţie a sunetelor care ne produce o impresie binefăcătoare, atingînd urechea, nervii auzului, va face ca organul să funcţioneze într-un mod normal, corespunzător cu organizaţia sa, iar o altă combinaţie de sunete va produce o modificare nesănătoasă, care uneori poate să meargă pînă la asurzire. Ori iată un alt exemplu: Un om care e zugrăvit într-un tablou ne va plăcea dacă picioarele vor fi egal de lungi, dar ne va displăcea dacă un picior va fi cu un cot mai lung decît altul. De ce? Pentru că în primul caz omul ne va produce impresia de normal, de sănătate, în cazul al doilea vom avea impresia de ceva nenormal, bolnăvicios; punîndu-ne inconştient în locul omului zugrăvit, vom simţi o jenă psihică şi fizică, vom simţi, parcă, o parte din neplăcerea ce ne-ar pricinui umbletul dacă deodată unul din picioarele noastre s-ar lungi cu un cot. Ce urmează dar de aci? Urmează că răspunsul la acest nou *de ce* trebuie să-l căutăm în fiziologia şi psihologia ştiinţifică, urmează încă că răspunsurile date acum vor arăta tot condiţiunile plăcerii, ca şi răspunsurile date mai nainte, numai în cazul al doilea va fi vorba de condiţiuni subiective, în cazul întîi obiective. Aşa, spre exemplu, întreb: De ce-mi place această statuă, care reprezintă o femeie frumoasă? Răspunsul: Pentru că anatomiceşte e foarte adevărat sculptată, pentru că toate organele sînt proporţionate, bustul şi şoldurile bine dezvoltate, e zveltă, fruntea îi e înaltă etc... Dar de ce îmi place tocmai în aceste condiţiuni şi nu mi-ar plăcea o femeie foarte grasă, cu fruntea îngustă etc...? Răspunsul: Pentru că proporţionalitatea formelor, bustul dezvoltat îmi sugerează ideea de sănătate deplină; zveltă, ea îmi sugerează simţămîntul de uşurinţă în mişcare, şolduri şi piept bine dezvoltat, de mamă şi nevastă bună, perfecţiunea execuţiunei îmi excită admirare pentru greutăţile învinse la facerea statuei ş.a.m.d. O femeie

însă înecată în grăsime îmi sugerează simţăminte de greutate, de neputinţa de a se mişca, de ceva bolnav, de nevastă şi mamă defectuoasă, fruntea îngustă — de prostie. Răspunsul la întrebarea întîi mă dumereşte asupra unor condiţiuni obiective ale plăcerii, răspunsul la întrebarea a doua — asupra condiţiunilor subiective, interne. Dar condiţiuni obiective sau subiective sînt tot condiţiuni, şi căutînd a ne dumeri în privinţa celor dintîi, din fizică, ori celor de al doilea, din fiziologie ori psihologie, noi nu ieşim cu o iotă din marginile esteticii empirice, sau, cum zicem noi, experimentalo-ştiinţifice. Urmează dar că răspunzînd la amîndoi *de ce,* rămînem tot în marginile esteticii empirice. Urmează încă ceva foarte grav, aproape tragic, şi anume: n-am dat deloc de estetica transcendentală aprioristică, care după d-l Bogdan ar trebui să urmeze din răspunsul la al doilea *de ce.* Unde dar e estetica transcendentală? Ce s-a făcut cu estetica aprioristică, care face parte din metafizică?... De altmintrelea se înţelege de ce d-l Bogdan n-a putut găsi estetica transcendentală, fiindcă a căutat-o pe un drum străin, pe care ea n-a mers niciodată, adică pe drumul experimentalo-ştiinţific. Şi de aceea d-l Bogdan mai nainte ne arată condiţiunile obiective, iar cînd ajunge la cele subiective, apoi într-o răsuflare ne spune: „Apoi asta e estetica «a priori» transcendentală!“ Nu-i vorbă, e un om de geniu care a păţit ca d-l Bogdan, e Immanuel Kant. Supunînd criticii întreaga metafizică, Kant i-a da lovitura de moarte. A mers el pe drumul ştiinţific, dar, ajungînd la condiţiunile subiective ale simţirii şi gîndirii, a făcut un *salto mortale* şi pe ruinele sistemelor metafizice a creat un nou sistem, o proprie metafizică şi estetică „a priori“ transcendentală. Dar acest *salto* a fost într-adevăr mortal, şi anume mortal pentru metafizica şi estetica lui.

*

Cititorii mei vor pricepe că aici nu pot face o critică amănunţită şi sistematică a esteticii transcendentale, metafizice, aceasta poate să facă tema unui articol deosebit. Aici mă voi mulţumi cu cîteva exemple care vor arăta cam ce e estetica transcendentală şi care e metoda ei. Voi începe cu o anecdotă.

Cum cu o anecdotă cînd e o chestie așa de importantă? Și de ce nu? Calmul superior filozofic, încrețiturile de frunte, gesturile mistice le vom lăsa filozofilor de meserie; noi cu d-ta, cititorule, sîntem mai modești, putem să ne mulțumim și cu mai puțin — cu priceperea lucrurilor. Așadar, era un om care trăia într-un oraș depărtat al Franței. Era om de treabă, dar în tinerețe i s-a întîmplat o nenorocire care a avut urmări fatale pentru toată viața lui: părinții l-au trimis în Germania, unde a învățat filozofia și metafizica. Acest om a auzit totdeauna vorbindu-se de Paris, capitala lumii. Într-o zi, un vecin care cunoștea perfect capitala lumii pleca la Paris. Filozoful nostru, folosindu-se de această ocazie, pleca și el. Ajunși acolo, vecinul începe a arăta filozofului nostru Parisul. „Iată — zice el — Avenue de l'Opéra, ce stradă frumoasă, iată Opera, cea mai frumoasă construcție din lume, iată bulevarde, iată Champs Elysées, iată Luvru...", „Frumos", zice filozoful. — „Uită-te ce magazinuri, ce cafenele, ce femei frumoase!" „Frumoase", repeta filozoful. — „Uită-te Bois de Boulogne, uită-te Arcul de triumf... „Toate-s frumoase — zice filozoful —, dar unde e Parisul?" — „Bine, frate — exclamă vecinul înmărmurit —, dar nu ți-am arătat Avenue de l'Opéra, bulevardele, femeile frumoase..." „Stai, vecine — îl întrerupse filozoful cu un gest calm, liniștit, filozofic —, Avenue de l'Opéra, bulevarde sînt străzi. Luvru, o casă, Bois de Boulogne, o pădure, femeile sînt femei, ce e drept frumoase, nu ca nemțoaicele din Heidelberg —, dar unde e Parisul?" „Bine, frate — începe să se supere vecinul —, dar nu ți-am arătat străzile, casele, locuitorii..." „Liniștește-te, vecine, străzile, casele, oamenii sînt *fenumeni*, dar unde sînt *numenii?* Ceea ce mi-ai arătat e Parisul fenomenal, dar unde e Parisul numenal? Vezi că n-ai citit pe Kant?" Cum s-a mîntuit această întîmplare istoria tace. Zic unii că o pariziană frumoasă a convins în cele din urmă pe metafizicul nostru că sînt unele fenomene care sînt mai bune decît toți numenii luați împreună. Dar nu e vorba despre aceasta. Vorba e că mai toți metafizicii procedează cam în felul cum a procedat filozoful nostru în chestia cu Parisul. Avînd un obiect de studiat, fie de ordine materială, fie de ordine psihică, ei fac abstracție de toate elementele lui, de toate condițiunile lui de existență reală și cînd astfel nu mai

rămîne nimica, nici un fenomen, încep să speculeze asupra acestui nimic care după ei e numen, ori un lucru în sine, ori transcendent, transcendental etc... Cîteodată ei procedează altfel. Sînt anumite lucruri care ne produc o anumită senzație și de care zicem că sînt frumoase. O pădure frumoasă, o statuă frumoasă, un tablou frumos. Toate aceste obiecte consistă din elemente, toate au condițiunile lor de existență. Dacă facem abstracție de toate aceste elemente, de toate condițiunile existenței fenomenale a tabloului, spre exemplu de pînză, de colorit, de munca artistului, ce va rămîne? Bineînțeles că veți spune: nimica. Ba nu, zice metafizicul, va rămîne frumosul în sine. Ori nu, va rămîne frumosul a priori, frumosul transcendental. Speculînd asupra unor astfel de cuvinte, care au rămas văduve de un sens real, „filozofii au ajuns să-și chibzuiască o estetică «a priori» transcendentală", exprimîndu-ne cu vorbele d-lui Bogdan. Poate să-și închipuiască oricine ce estetică poate fi aceea care are drept bază cuvinte văduve de sens real. Dar, fiindcă speculațiunile asupra unor așa cuvinte sînt imposibile, de aceea se amestecă în aceste speculațiuni pure și obiectele reale ale frumosului, și tocmai mulțumită acestei inconsecvențe a metafizicilor unii din ei, oameni geniali, Kant ori mai ales Hegel, au avut unele vederi geniale în estetică. Dar în general toate aceste speculațiuni înalte sînt o echilibristică intelectuală, nebuloasă, încurcată, contrazicătoare, din care critica estetică nu poate să folosească mai nimica; de zăpăcit însă, poate să zăpăcească rău.

Critica zăpăcită de estetica transcendentală, în loc de analiza operelor artistice, debitează ori fraze abstracte nebuloase, văduve de înțeles, ori fraze cu înțeles așa de vag încît poți să pricepi ce vrei, ori fraze sonore, mari, cu care vrea să zăpăcească pe cititori. Wilhelm Scherer, profesor de estetică la Universitatea din Berlin, citat și de d-l Bogdan, zice: „Se vorbește nu fără dreptate despre estetizarea *(aesthetisieren)* vagă... Dacă cauți ajutorul pe care îl datorește estetica pentru anumite probleme *(Aufgabe)* filologice, spre exemplu caracterizarea unui poet ori a unei poezii, atunci se constată netrebnicia esteticii, dacă nu te mulțumești cu fraze generale și nehotărîte, care tocmai n-au fost în stare să caracterizeze... peste tot numai cuvinte ca: înalt și altele de soiul acesta". D-l Bogdan însă e convins că estetica transcendentală dă

chiar legi şi principii în virtutea cărora critica poate să pronunţe verdicte estetice. Ferice de cel care crede. Ca să nu se creadă că exagerăm, dăm aci un exemplu pentru a vedea cum procedează estetica ştiinţifică şi cum procedează cea metafizică. Ca exemplu, luăm simţămîntul *sublimului,* înălţării, care în nemţeşte se cheamă erhaben şi care în româneşte, pe cît mi se pare, n-are un cuvînt perfect corespunzător. Acest simţămînt al sublimului erhaben, ori mai bine zis noţiunea abstractă a acestuia, ca şi noţiunea frumosului, sînt cele mai predilecte noţiuni ale esteticii, pentru că amîndouă se pretează la speculaţiuni nebuloase şi la fraze sunătoare. Să vedem cum va proceda estetica experimentalo-ştiinţifică *. Avînd un obiect de studiu, un simţămînt, o anumită impresiune, ea se întreabă care sînt obiectele ce produc această impresiune. Acestea vor fi, spre exemplu : valurile mării ridicate de furtună, dangătul unui clopot mare în mijlocul unei tăceri adînci, un tunet puternic, o mare pădure seculară, un dom înalt, şi aşa mai departe. Ceea ce au comun toate aceste lucruri, pe cît e vorba de impresiunea pe care o produc, e că produc o impresiune neobişnuit de puternică, o impresiune care întrece impresiunile obişnuite de acelaşi fel. Aşa, un clopoţel în mijlocul tăcerii va produce o impresiune frumoasă, dangătul unui clopot mare impresia sublimului, vălurelele unui rîuleţ o impresie frumoasă ori indiferentă, talazurile înalte ale mării o impresie a sublimului, zgomotul unei căruţe o impresie indiferentă, zgomotul tunetului impresia sublimului. Într-o tragedie, un erou cu un caracter neobişnuit de tare va produce simţămîntul sublimului. Dar oare toate cîte produc impresiuni tari produc şi impresiuni de sublim (erhaben) ? Putem să experimentăm şi vom vedea că nu. Aşa cum am zis, un dangăt lung şi puternic, care se repetă la distanţe egale, în mijlocul unei tăceri, produce impresia sublimului **. Dacă însă dangătele clopotului se vor repeta nu la distanţe egale, ci cînd mai iute, cînd

* Vezi Fechner, *Vorschule der Aesthetik* [Introducere în estetică], vol. II, p. 160 şi urm.

** Aicea se mai adaugă şi asociaţiuni de idei religioase şi altele ; noi însă dăm în articolul acesta exemplele cele mai simplificate, neavînd de loc pretenţiunea de a face un tratat de estetică.

mai încet, dacă între dangătele puternice ale clopotului vom face să se audă sunete de clopoţele mici, atunci ori nu se va produce simţămîntul sublimului, ori se va produce mult mai slab. Deci pe lîngă că e nevoie de o impresiune neobişnuit de puternică, dar această impresiune trebuie să fie şi unitară. Aşadar, condiţiunea producerii simţămîntului sublimului va fi producerea unei impresiuni neobişnuit de puternice şi unitare. Dar simţămîntul plăcut al sublimului intră în combinaţiune şi în conflicte cu alte simţăminte. Aşa, spre pildă, aceleaşi obiecte, prin neobişnuita lor mărime, produc de multe ori şi simţămîntul fricii. Singurătatea într-o pădure imensă, seculară, produce simţămîntul sublimului, dar şi al fricii.

Este oare o legătură necesară între ele, în sensul că frica e un element necesar ori o condiţiune necesară a sublimului ? Faptele, experimentele ne vor arăta că nu e aşa. Cînd un om va privi de pe mal la valurile mării ridicate de furtună, priveliştea-i va excita simţămîntul sublimului, cînd însă acelaşi om va fi pe bordul unui vas care e ameninţat să se scufunde, atunci simţămîntul fricii va distruge cu desăvîrşire simţămîntul sublimului. Simţămîntul fricii dar, care de multe ori întovărăşeşte simţămîntul sublimului, îi este antagonic. Noi nu putem aicea să facem o analiză mai amănunţită a sublimului, mai mult în privinţa aceasta vor găsi cititorii în admirabilul capitol asupra sublimului în frumoasa carte a lui Fechner. De altmintrelea şi la Fechner, şi chiar după Fechner, nu e făcut decît începutul. Drumul însă, care se indică, e imens. Aşa, ca să dăm cîteva exemple, va trebui de analizat mai de aproape care modificaţiune fiziologică face în organismul nostru simţămîntul sublimului, de a măsura forţa acestei impresiuni din punctul de vedere fiziologic şi psihologic, de a analiza sublimul în feluritele combinaţiuni cu alte simţăminte, de a preciza care va fi deosebirea între simţămîntul sublimului produs de cauze externe (clopotul, valurile mării) şi cauzele interne (gîndirea asupra unei privelişti majestuoase). Toate aceste condiţiuni şi fapte, împreună cu condiţiunile şi faptele altor simţăminte estetice, trebuie a le împărţi în clase, a găsi legile ce le guvernează şi apoi legile şi noţiunile dobîndite a le împărţi iarăşi în clase, a se ridica la noţiuni şi legi mai generale şi a forma astfel filozofia esteticii.

Acolo vom ajunge într-un viitor mai mult ori mai puțin depărtat, pînă atuncea sîntem încă la început. Dar chiar așa, la început cum sîntem, totuși putem deja să ne folosim în cîtva de cunoștințele dobîndite pentru analiza operelor de artă. Cînd un pictor va dori să zugrăvească un om pătruns de simțămîntul sublimului, va face ca acest simțămînt să se arate în expresiunea feței omului zugrăvit. Dacă pe acest om pictorul îl va pune în mijlocul unei păduri seculare din America, cu copaci gigantici dar puțini, vom spune că a făcut greșeală, vom spune că impresia ar fi mai mare dacă în loc de cîțiva copaci ar fi arătat în perspectivă o pădure care nu se mai sfîrșește. Și acum vom ști pentru ce vom cere [aceasta]. Dacă pictorul însă va satisface această cerere, va pune pe un om într-o pădure americană, va arăta în perspectivă mărimea nesfîrșită a acestei păduri ; pe urmă, sub cuvînt că vrea să fie realist, va zugrăvi aproape de omul ce stă în mijlocul pădurii un șarpe veninos, fiindcă sînt mulți șerpi în pădurile americane, vom spune iarăși că e o greșeală, pentru că simțămîntul fricii ce trebuie să insufle un șarpe e antagonic cu simțămîntul sublimului, pe care a vrut să-l sugereze artistul. Se înțelege, toate acestea nu sînt mare lucru, dar în sfîrșit tot e ceva. Dar estetica metafizică ! O, aceasta n-are nevoie de atîta muncă, ceea ce va fi problema viitorului — filozofia esteticii — ea o știe de acuma, ba o știe chiar de mult. Metafizicii speculează asupra noțiunii sublimului (erhaben), dar, fiindcă, cum am zis, e imposibil a specula asupra unui cuvînt stors de înțeles real, ei iau și cîte ceva din realitate, din ceea ce produce simțămîntul sublimului, bineînțeles preferă ceva mai puțin clar, mai nebulos, potrivit pentru speculațiuni nebuloase.

Așa, spre exemplu, între cele care produc o impresie puternică și unitară a sublimului este și infinitul, vecinicia. Metafizicilor atît le trebuie. Și acuma ascultați numai : „După Carrière, Herbart, Hermann, Kirchmann, Siebeck, Thiersch, Unger, Zeising *, sublimul e un gen deosebit, o modificațiune a frumosului, dar modul cum se subordonează sublimul frumosului e de fiecare autor înțeles almintrelea. După Burke, Kant, Solger, sublimul

* Dintre cei citați unii sînt numai în parte metafizici transcendentaliști. Așa, Herbart, Zeising.

(erhaben) și frumosul se exclud unul pe altul, așa că ce e sublim nu poate să fie frumos, ce e frumos nu poate să fie sublim...". „După Kant, Hegel, Vischer, impresiunea sublimului se bazează pe aceea că spiritul, rațiunea capătă conștiință de neputința fenomenului finit de a exprima infinitul, de a domina cu desăvîrșire ideea, și prin aceasta se convinge, capătă conștiința (Bewust wird) de a sa însăși putere infinită (Kant) ori de puterea ideii (Hegel, Vischer)". După Solger, impresia sublimului se bazează pe aceea că infinitul se scoboară în finit, se așază în finit, pe cînd finitul, care se ridică în infinit, dă frumosul. După Zeising, cu totul dimpotrivă : impresia sublimului se bazează pe aceea că „finitul deasupra finității sale se ridică în infinit, totodată în această sferă înaltă capătă cetățenie și prin mărimea sa trezește ideea absolutei perfecțiuni...", Jean Paul însă zice că sublimul e infinitul în aplicare *. Iată „principiile estetice care s-au stabilit încetul cu încetul prin munca continuă a celor mai distinse capete" și după care principii d-l Bogdan ne sfătuiește să facem critică. Închipuiți-vă ce întrebuințare putem face din acest zarzavat de fraze nebuloase. Și cel puțin dacă ei ar fi de acord. Dar așa, după Zeising, e finitul care se așază în infinit, ca un chiriaș într-o casă, iar după Solger, cu totul contrariu : e infinitul care se așază în finit, adică după cum casa s-ar așeza în chiriaș. Dar, în fine, să finim odată cu aceste infinități și să vedem ce întrebuințare face d-l Bogdan din estetica metafizică. După ce d-lui constată că eu nu înțeleg deosebirea între estetica transcendentală și cea empirică, d-lui, care o pricepe (am văzut cum), urmează :

„Pentru acela care înțelege deosebirea aceasta e învederat că puținii care *se nasc* ca Eminescu, artiști, n-au nevoie să învețe estetica de la alții : o știu «a priori» fără ca să-și dea seama, o au ca *simțămînt estetic*. Noi, cei mulți, însă, dimpreună cu d. Gherea, numai «a posteriori», după ce am văzut o mulțime de opere, putem să ne formăm oarecare convingeri estetice".

În articolul acesta și în volumul întîi, în articolul *Tendenționismul* **..., am explicat și eu cum înțeleg cu-

* Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, p. 163—164—165.
** [Vezi volumul de față, p. 192—214.]

vintele că poetul se naşte. După cum oamenii se nasc deosebiţi după ochi, cu ochii căprii, negri, albaştri, după cum unul se naşte cu nasul lung, altul cîrn, tot aşa se nasc oameni deosebiţi ca organizaţie nervoasă. Născîndu-se deosebiţi ca organizaţie fiziologică, şi organizaţia lor psihică se deosebeşte. Fiindcă, pentru a fi artist, se cer aptitudini speciale, pentru un roman, spre pildă, se cere negreşit o memorie bogată, o impresionabilitate mare etc..., e evident că numai acela care se naşte cu o organizaţie corespunzătoare poate să devină poet. Bineînţeles că organizaţia fiziologică şi psihologică moştenită e modificată de mediul în care trăieşte omul, ceea ce am zis deja mai sus. În sensul de mai sus, un poet în adevăr se naşte, cum şi un om înalt se naşte înalt, cum acela care arată o forţă gigantică la un circ se naşte puternic. Pentru că, deşi prin educaţie, creştere, putem pînă la un punct să înălţăm statura ori să dezvoltăm forţele fizice, dar aceasta numai pînă la un punct, şi un om care nu *s-a născut* cu o organizaţie specială fizică pentru a creşte foarte înalt, nu va deveni niciodată uriaş. Că poetul *se naşte* în acest sens nu mai încape îndoială, aceasta e foarte clar. Dar care lucru clar nu va deveni la un metafizic vag şi absurd? Să vedeţi numai ce face d-l Bogdan cu acest „se naşte". Înainte însă trebuie să vedem ce înţeles au în estetica metafizică cuvintele „a priori" şi „a posteriori" *. Acele cunoştinţe, zic filozofii, care sînt produsul pur al spiritului, fără nici un amestec al experienţei, fără nici un amestec al simţurilor, acele cunoştinţe sînt „a priori". Astfel sînt axiomele matematicii : întregul e mai mare decît o parte, două paralele duse pînă la infinit nu se întîlnesc etc... Admiterea că pot să existe cunoştinţe „a priori" absolutamente independente de simţuri, acest lucru absurdisim e făcut şi de Kant, marele preot al apriorismului. „A posteriori" sînt, dimpotrivă, cunoştinţele ce se capătă prin simţuri. Să vedem acuma ce zice d-l Bogdan. Artiştii ştiu estetica „a priori",

* D-l Bogdan e foarte laconic tocmai acolo unde ar trebui mai ales să fie explicit şi se păzeşte de a explica ce anume înţelege sub „a priori". Oricum am înţelege însă acest „a priori", aserţiunea că cunoştinţele şi simţămîntul estetic sînt „a priori" la artist şi numai „a posteriori" la ceilalţi oameni conduce la aceleaşi deducţiuni necesare arhiabsurde.

o au ca simţămînt estetic, n-au nevoie să înveţe estetica de la alţii. Aşadar, cunoştinţa esteticii şi simţămîntul estetic la artişti fiind „a priori", e un produs pur al spiritului, fără nici un amestec al simţurilor. În treacăt facem cunoştinţă cu un personaj foarte curios şi foarte absurd : un simţămînt care nu depinde absolut de simţuri.

Dar asta numai în treacăt. Dacă artistul are estetică, dacă simţămîntul estetic „a priori", fără experienţă şi independent de simţuri, îl are ca produs pur al spiritului, atunci Rafael, imediat după naştere, transportat în pădurile întunecoase ale Africii, pe unde a umblat acuma Stanley, crescut între sălbatici, tot ar fi creat madonele lui. Mai departe. Dacă noi, simpli muritori, căpătăm simţămîntul estetic numai „a posteriori", *numai* din experienţă, atunci acest simţămînt nu ne e înnăscut deloc, pe cînd în adevăr chiar şi un cîine are înnăscut un simţămînt estetic rudimentar. Mai departe. Artistul ştie estetică, are simţămînt estetic „a priori", ca produs pur al spiritului. Simţămîntul însă estetic e indisolubil legat de toate celelalte simţăminte omeneşti. Deci dacă simţămîntul estetic e „a priori" la artist, tot aşa „a priori" la el sînt şi toate celelalte simţăminte. În acest caz, iubire, libertinagiu, beţie, voluptate la artist vor fi asemenea „a priori", produsuri pure ale spiritului, fără amestecul simţurilor şi experienţei, cu atît mai mult că în parte aceste simţăminte sînt estetice. În acest caz însă, poeţii se deosebesc de noi, simpli muritori, care avem toate simţămintele „a posteriori", nu numai atîta cît ne deosebim la rîndul nostru de dobitoace, ci infinit mai mult, cît spre pildă se deosebeşte omul de domnul Dumnezeu el însuşi. N-aş termina pînă mîine dacă aş dori să trag toate concluziunile infinit de absurde ce pot să fie trase într-un mod logic din cuvintele citate.

*

Pînă acuma am văzut pe d-l Bogdan teoretician estetic ; să vedem acuma cum aplică d-lui teoriile d-sale la analiza scriitorilor noştri, pentru că d-l Bogdan a ţinut să ni se arate şi ca critic literar. Să vedem.

„Acesta e punctul de vedere din care pleacă critica d-lui Maiorescu ; şi de aceea pentru d-l Maiorescu, Alec-

sandri e poet distins într-un fel, iar Eminescu tot poet distins într-alt fel". Mai întîi să lăsăm la o parte pe d-l Maiorescu. D-l Maiorescu nu e responsabil pentru toate cîte le zice d-l Bogdan. Adică, după ce înveţi estetica filozofică şi metafizică, abia atuncea ajungi în sfîrşit la cunoştinţa că Eminescu e poet distins într-un fel, iar Alecsandri într-alt fel. Cucoana Chiriţă n-a învăţat estetica metafizică, dar ştia că Parisul e frumos într-un fel, iar Bucureştii într-alt fel. Aş dori şi eu să mi se arate un om cult care ar zice că Eminescu şi Alecsandri sînt distinşi de acelaşi fel :

Doch wer Metaphysik studiert;
Der weiss dass wer verbrennt, nicht friert.
Weiss dass das Nasse feuchtet
Und dass das Helle leuchtet *

a zis încă demult Schiller. Ori poate această frază e zisă la adresa celora care au mers cu exageraţia pînă la a nega orice talent poetic lui Alecsandri. În acest caz ar urma, după d-l Bogdan, că cei ce neagă talentul poetic lui Alecsandri o fac fiindcă nu ştiu că poetul ştie estetica, cunoaşte poezia „a priori". Dar aş întreba şi eu cum putem noi, simpli muritori şi critici, să controlăm, să analizăm pe cine ştie poezia „a priori" cînd noi singuri o cunoaştem „a posteriori" ? Înţelegem încă pe Kant cînd el zice că axiomele matematice le cunoaştem „a priori", dar le cunoaştem a priori cu toţii, de aceea putem să ne controlăm unii pe alţii, şi cînd cineva zice că de două ori două e cinci eu pot să văd că e o greşeală. Dar cînd cunoştinţele au obîrşii aşa de deosebite, critica devine ceva absurd. Şi, afară de aceasta, cu cît sînt eu mai înaintat dacă ştiu că poetul cunoaşte poezia a priori ? Domnul X, spre exemplu, zice că Alecsandri nu e poet. Dacă e critic ştiinţific, va căuta s-o dovedească analizînd limba lui, rima, imaginile, simţămîntul întrupat în scrierile lui etc..., dacă e apriorist, atunci are să zică : d-l Alecsandri nu cunoaşte poezia „a priori", ci „a posteriori". Cu ce ne înaintează acest a priori ? Să vedem însă mai departe, poate vom găsi o mai deslușită aplicare a teoriilor d-lui Bogdan la producţiunile artistice. În adevăr, şase pagini

* Dar cine învaţă metafizica ştie că ce arde nu îngheaţă, ştie că umedul udă şi luminosul luminează.

consacră d-l Bogdan tehnicii scrierilor d-lui Caragiale, şi anume dramei *Năpasta* şi unei scene din *Noaptea furtunoasă*.

În privinţa dramei *Năpasta*, critica transcendentală ne spune că ceea ce se numeşte intriga dramei se dezleagă la sfîrşit şi că intriga dramei e condusă cu măiestrie. În privinţa aceasta n-avem nimic de zis. În privinţa scenei din *Noaptea furtunoasă* între Chiriac şi Veta, d-l Bogdan zice cuvînt cu cuvînt următoarele :

„Nici o scenă nu caracterizează mai bine raportul dintre Veta, Chiriac şi Nae şi economia tehnicii totdeodată. Raportul dintre ei ne este cunoscut ; am văzut pe Nae şi pe Chiriac şi am înţeles ; am văzut pe Veta şi Chiriac şi am înţeles mai bine ; dar sfîrşitul scenei acesteia concentră ce ştim într-un foarte frumos contrast scenic".

Şi nici un cuvînt mai mult. Mai departe urmează o scenă întreagă din *Noaptea furtunoasă*. Frumos e în adevăr să ştie cineva estetica transcendentală ! În fiecare zi ai putea face un volum de critici despre tehnica dramei. Spre pildă : „Am văzut pe Ofelia cu Hamlet şi am înţeles, am văzut pe Ofelia cu Poloniu şi am înţeles mai bine..." şi citezi cîteva pagini din Shakespeare şi tot aşa înainte. D-l Bogdan are încă o mostră de critică, de astă dată critica transcendentală e aplicată lui Shakespeare. Vorbind despre o aşa-numită contrazicere a mea, pe care o vom vedea imediat, d-l Bogdan citează un monolog din *Macbeth* pentru a arăta că în artă nu e vorba de imitarea naturii, imitarea realităţii, ci de potenţarea realităţii. D-lui citează admirabilul monolog al lui Macbeth înaintea uciderii şi care se începe cu cuvintele : „De s-ar putea desface omul de ce face". Toată nehotărîrea, toată şovăirea înaintea faptei grozave, toată furtuna ce se petrece în sufletul lui Macbeth e zugrăvită în acest monolog minunat. Macbeth începe prin a exprima părerea sa de rău că crima nu poate să se facă fără a lăsa urme, fără pedeapsă. Pedeapsa va veni, şi va veni o pedeapsă grozavă. Macbeth simte aceasta. Şi la cel dintîi gînd de pedeapsă şovăirea devine şi mai mare. De teama pedepsei, conştiinţa lui Macbeth începe să-i înşire un argument mai tare decît altul, că el nu trebuie să ucidă. Regele Duncan e oaspetele lui, e regele lui, e un om plin de virtuţi... şi la aceste argu-

mente o compătimire nebună îi umple sufletul, compătimire pentru victima lui, compătimire pentru sine însuși, pentru că el simte inconștient că va ucide și va pieri : „Atunci compătimirea duioasă... va sufla cruda faptă în fiecare ochi, pînă ce un potop de lacrămi va îneca furtuna ce stîrnise“. Tot caracterul lui Macbeth, tot focul tragediei e deja în acest monolog. Iar critica transcendentală iată ce zice despre acest monolog : „Macbeth va ucide. Poetul motivează faptele lui avînd grija cum să-i pună în lumină caracterul. Și pentru aceea el devine uneori chiar abstract, *numai să ne lase în neștiință despre lupta ce o poartă eroul în sufletul său*“. Așadar despre acest monolog, unde fiecare vers e o izbucnire de lumină, ce ne luminează tot mecanismul sufletesc, „toată lupta ce o poartă eroul în sufletul său“, despre acest monolog d-l Bogdan, înarmat cu estetica transcendentală, zice că Shakespeare devine abstract *„numai să ne lase în neștiință despre lupta ce o poartă eroul în sufletul său“* (!!!). Așadar, Shakespeare se joacă cu noi în acest monolog de-a baba oarba ! C'est un peu trop fort *, chiar pentru estetica transcendentală. Am putea aici să ne oprim, cu atît mai mult cu cît e probabil că și d-l Bogdan e așa de abstract, numai ca să ne lase în neștiință etc... : dar avem de regulat chestiunea contrazicerii pe care a găsit-o d-l Bogdan în scrierile mele, o chestiune interesantă și prin sine.

Iat-o. În articolul asupra criticii am citat o frumoasă pagină din *Trubadurul* lui Delavrancea, unde e exprimată ideea că arta e o împuținare a naturii, o sărăcire a naturii, că artistul nu poate să ajungă natura imitînd-o. Am fost de acord cu Delavrancea, cum sînt și acuma. De altă parte, într-un alt articol, am citat cuvintele lui Dostoievski, aprobîndu-le, că arta e mai adevărată, mai frumoasă decît natura. Iată o contrazicere după d-l Bogdan. Pentru a da o explicație proprie a relațiunei dintre natură și artă, d-lui zice că arta nu imitează natura, nu ne redă realitatea, ci e o „potențare a realității“. Bineînțeles că, după ce am aflat aceste cuvinte, sîntem tot așa de puțin lămuriți ca mai nainte.

Ba sîntem încă mai puțin lămuriți, pentru că la nelămurirea noastră de mai nainte se adaugă încă două cu-

* [Este puțin cam prea tare.]

vinte nelămurite. Să vedem acuma cum stăm cu această chestiune. Să presupunem că d-l Bogdan n-ar fi fost un metafizic. În acest caz, avînd o problemă, ori ceea ce-i pare d-sale o problemă de dezlegat, ar fi judecat astfel : Iacă, d-l Delavrancea împreună cu Gherea susțin că arta, imitînd natura, rămîne cu mult îndărătul naturii ; nu poate s-o ajungă. E oare adevărat aceasta ? Căutînd răspunsul prin examinarea faptelor, ar fi ajuns la o concluzie neîndoielnică că e adevărat. Ce pictor va putea vreodată să ne reproducă sclipirea scînteietoare a unui ochi frumos ! Oricît de admirabil, de frumos ar fi un corp sculptat în marmură, oricît de genial tăiate ar fi formele unei statui, ea niciodată nu ne va putea reda acele linii moi, pătimașe, calde care caracterizează un trup frumos viu. Oricît de măiastră va fi zugrăvirea mării pe pînză, noi nu vom putea să ne scăldăm în ea. Într-un cuvînt e neîndoielnic ca ziua că arta rămîne îndărătul naturii, nu poate să ajungă natura. Dar, ar urma cu analiza d-l Bogdan, dacă e neîndoielnic că arta rămîne îndărătul naturii, cum rămîne cu aserțiunea lui Dostoievski că arta e mai adevărată decît natura, mai frumoasă, întrece natura ? E oare adevărată această aserțiune ? Căutînd răspuns la această întrebare prin examinarea faptelor, d-l Bogdan ar fi găsit că e perfect adevărată. Cîte corpuri femeiești avem așa de perfecte ca forme cum e Venera din Milo ? Cîte veacuri ne conservă o pînză expresiunea feței unui om pe care natura l-a omorît de veacuri ? Cît de superioară e o sonată a lui Beethoven acelor sunete ce ne dă natura, fie chiar prin cîntecul unei privighetori ? Deci neîndoielnic că arta întrece natura. Ajungînd la această concluzie, d-l Bogdan trebuie să facă a treia întrebare : cum rimează aceste două deducțiuni, și nu există oare nici o contrazicere ? Punînd alăturea două șiruri de fapte, d-lui ar vedea că aici nu e nici o contrazicere, ci deducția era prea exclusiv făcută, și că amîndouă adevărurile sînt deopotrivă adevărate dacă nu le înțelegem într-un mod exclusivist. În acest caz, vedem că natura e superioară artei în unele privințe, arta e superioară naturii în altele. Așa, spre exemplu, sculptura nu va putea reda moliciunea, elasticitatea și căldura pătimașă a corpului omenesc, deci în această privință arta e inferioară naturii, din punctul de vedere estetic bineînțeles. Dar natura produce și cor-

puri schiloade și foarte rar corpuri frumoase. Și chiar la un corp frumos nu toate organele vor fi deopotrivă de frumoase. La unul vor fi mai ales frumoși umerii și gîtul, la altul pieptul și mîinile, iar celelalte părți ale corpului mai puțin frumoase. Artistul va lua ca model umerii și gîtul unuia, pieptul și mîinile altuia și astfel coordonează un corp unde se vor găsi armonizate la un loc organele frumoase, împrăștiate de natură la mai multe corpuri. În privința aceasta, arta va fi superioară naturii. Arta nu va putea reproduce schimbarea expresiei feței la un om, nu va putea prinde pe pînză decît o singură expresie a feței, în acest sens arta e inferioară naturii. Dar, prinzînd pe pînză o singură expresie a feței, această expresie va rămînea acolo pe tablou sute de ani după ce a murit originalul natural, după care e făcut tabloul. În acest sens, arta e superioară naturii, întrece natura. Ori să luăm acuma un exemplu mult mai complex, de ordine sufletească. Să luăm ca exemplu zugrăvirea caracterului unui om prin roman. Caracterul unui om consistă din milioane de trăsături psihice, de ordine conștientă și de ordine inconștientă. Arta e în absolută imposibilitate să zugrăvească aceste milioane trăsături psihice, dintre care foarte multe n-au ajuns în conștiința nici aceluia care scrie, nici aceluia despre care se scrie. În acest sens, arta e inferioară naturii, realității, arta nu poate să ajungă natura. Dar într-un caracter psihic al omului sînt trăsături mai ales caracteristice, pe cînd sînt altele care sînt mai puțin caracteristice și chiar relativ indiferente. Artistul alege trăsăturile mai ales caracteristice, înlăturînd pe cele mai puțin caracteristice și indiferente, și în acest sens * am zis și eu, aprobînd cuvintele lui Dostoievski, că arta e superioară naturii. Am putea să strîngem o imensă cantitate de fapte care toate vorbesc în același sens. Și astfel se explică una din cele mai mari certe în estetică, care a făcut să se risipească atîta cerneală, să se cheltuiască atîta spirit pentru dovedirea superiorității artei ideale asupra naturii reale. Pentru dovedirea acestei superiorități, esteticienii se pierdeau în lumile esențelor pure ale lui Platon ori în lumile transcendentale ale lui Kant. Ca reacțiune în contra acestei dumnezeiri a artei

* D-l Bogdan a uitat să citeze cuvintele mele : *în acest sens.*

pierdută în norii metafizicii, ca reacțiune contra acestor *arguții* nebuloase și îngîmfate, realiștii *à outrance* *, realiștii terre à terre ** susțineau ori susțin că arta e inferioară naturii totdeauna și în toate privințele, și de aici concluzia că arta trebuie să imite natura servil, să imite tot ce ne dă natura și așa cum ne dă natura. Și, zicînd așa, realiștii *à outrance* uită că iau natura tot din punctul de vedere estetic, și că natura tot așa de puțin se îngrijește de nevoile noastre estetice, ca și de cele economice. Și în vremea acestei mari certe, și unii și alții au uitat să studieze faptele care ar arăta că problema e cît se poate de simplă. Examinînd atent faptele, se arată că după cum doi oameni considerați dintr-un anumit punct de vedere, fie intelectual, va fi unul superior altuia în unele privințe și altul superior celui dintîi în altele, așa e și cu natura și arta, considerate din punctul de vedere estetic. Se înțelege că d-l Bogdan n-a putut ajunge la această concluzie, că în calitate de metafizic s-a mulțumit cu o frază nebuloasă, care, în loc de a explica, încurcă și mai mult, pentru că la rîndul ei cere explicare. Și, cum se întîmplă în astfel de ocazii, fraza explicătoare cere mai multe explicații decît ceea ce era de explicat.

*

Credem că e vremea să sfîrșim. Am văzut pe d-l Bogdan cum analizează principiile estetice ale altora, cum expune propriile sale vederi estetice, cum aplică vederile sale la producțiunile artistice. Am văzut toate acestea, le-am analizat și, sper, nu fără folos pentru cititorii noștri. Ca concluzie putem spune următoarele pentru apărarea d-lui Bogdan. Dacă d-lui spune lucruri așa de nelogice, așa de surprinzătoare încît nu-ți vine a crede deloc că sînt scrise la sfîrșitul secolului al XIX-lea, vina e nu atît a d-sale, cît a esteticii transcendentale, care i-a slujit drept povață ; cauza e că d-l Bogdan, în loc de a se adăpa la izvoarele vii ale științei, s-a adăpat la izvoarele moarte ale transcendentalismului. Pentru că estetica transcendentală e moartă, ca toți morții, și chiar

* [Pînă la exces, fără margini.]
** [Vulgar, comun.]

articolul d-lui Bogdan o dovedește. Cînd francezii, vorbind de estetica metafizică, zic *M-me feu l'esthetique* *, noi românii, vom zice : madama estetica, D-zeu s-o ierte. Nu-i vorbă, era ea o damă onorabilă. Cam prea sentimentală, mistică, vaporoasă. Cu gîndul tot sus, deasupra norilor, în ceruri — pe pămînt pățea de multe ori rău, dădea în gropi. Vorbea foarte mult și într-o limbă proprie : limba păsărească. Nu se exprima niciodată clar, ci parcă tot spunea ghicitori, și un fel de ghicitori ce dezlegare n-au. Cînd nu-i ajungeau cuvinte pentru noțiunile ei nebuloase, ceea ce i se întîmpla foarte des, fabrica altele ori întrebuința mimica și semnele, cu preferință multe puncte și semne de exclamație. Avea expresiunea feței așa făcută parcă totdeauna se pregătea să cînte la biserică, aceasta ea o numea inspirațiune. Cînd pronunța *artă, poezie,* cuvîntul parcă-i ieșea din fundul măruntaielor, se răcea de la creștet pînă la picioare și insufla îngrijire că poate să-și dea astfel obștescul sfîrșit. Era o damă exaltată și simțitoare și de aceea se ofensa foarte ușor, însă ierta ofensatorilor pentru că socotea că nu știu ce fac, socotea că n-o înțeleg. Fiindcă mai nimenea n-o înțelegea, ea socotea că e din cauză că e prea adîncă și învățată și se îngîmfa mai mult. Avea cîteodată o idee genială, mult mai des însă idei absurde... dar ea a murit, și despre morți nimică sau bine, și deci, D-zeu s-o ierte, fie-i țărîna ușoară.

* [Doamna decedată estetica.]

PERSONALITATEA ȘI MORALA ÎN ARTĂ [34]

D-l Maiorescu a publicat în *Convorbiri* două critici literare, una în numărul din septembrie și alta în cel din aprilie. Cea dintîi, asupra comediilor d-lui Caragiale, *un fel de răspuns* criticilor făcute acestor comedii [35], și a doua, *Poeți și critici, un fel de răspuns* celor ce critică pe Alecsandri [36]. Amîndouă articolele au fost primite cît se poate de bine de întreaga presă română, și unele ziare chiar le-au reprodus, lăudînd importanța și însemnătatea lor. Nu putem decît să ne bucurăm și pentru că d-l Maiorescu a scris aceste critici, și pentru că ele au fost atît de bine primite de publicul cititor, care știe să prețuiască cunoștințele literare și talentul de critică al autorului. Dar nici numele autorului, nici primirea cea bună din partea publicului nu poate să ne scutească de a analiza aceste scrieri ; ba chiar tocmai numele și însemnătatea d-sale ne silesc să-i cercetăm părerile date la lumină. Și ni se cere asemenea analiză mai mult decît oricui, pentru că și noi am scris despre comediile d-lui Caragiale, și pentru că părerile autorului sînt în unele privințe protivnice părerilor noastre, și pentru că autorul ia la vale unele idei ce ne sînt scumpe și pe care trebuie să le apărăm. Cititorii noștri nu ne vor bănui dacă ne vom opri cam mult la analiza unor fraze, argumentări, încheieri logice, așa de numeroase în micile articole ale d-lui Maiorescu ; căci, citind scrierea noastră pînă la sfîrșit, vor vedea că eminentul critic atinge chestiuni nespus de însemnate și de prețioase.

Începem cu articolul asupra comediilor d-lui Caragiale. Am zis că într-însul sînt multe păreri pe care nu le primim deloc, dar trebuie să mai adăugăm că sînt altele cu care ne unim în totul, ba sînt şi de acelea ce am rostit chiar noi în articolul ce am scris asupra d-lui Caragiale. Şi noi zicem că „lucrarea d-lui Caragiale este originală", şi noi credem despre comediile lui „că pun pe scenă cîteva tipuri din viaţa noastră socială de azi" şi că autorul a fost în dreptul său cînd şi-a ales acel strat social, care, după noi, are însemnătate mult mai mare decît cred unii critici şi chiar decît pare a crede d-l Maiorescu. Şi noi zicem, de asemenea, că scrierile d-lui Caragiale sînt mult mai pe sus decît melodramele franceze şi dramele istorico-patriotico-naţionale. Ne unim şi cu ideea că „«trivialul» este o impresie relativă de toate zilele, ca şi «decentul» şi «indecentul»" (se înţelege, nu trebuie exagerat sensul acestei fraze, care ar putea îndreptăţi orice pornografie). Şi, dacă criticul ar fi scris numai atîta, am putea să ne bucurăm că sîntem de aceleaşi păreri, şi cu atît mai mult cu cît multe din ele le spusesem mai dinainte în *Contemporanul*. Dar criticul nu se mulţumeşte numai cu atît, cu analiza scrierilor d-lui Caragiale, ci, cu scop de a le apăra, se aruncă în teorii înalte asupra moralei în artă, şi tocmai aceste generalizări ni se par lipsite de temei. D-l Maiorescu vrea să apere lucrările d-lui Caragiale împotriva învinuirii de nemoralitate şi pentru atare sfîrşit d-sa îşi pune întrebare dacă arta, în general vorbind, are ori nu misiune moralizatoare şi răspunde : „Da, arta a avut totdeauna o [înaltă] misiune moralizatoare, şi orice adevărată operă artistică o îndeplineşte". Rămîne deci să înţelegem în ce stă moralitatea artei. La această întrebare ni se dă următorul răspuns : „orice emoţiune estetică, fie deşteptată prin sculptură, poezie, fie prin celelalte arte, face pe omul stăpînit de ea, pe cîtă vreme este stăpînit, să se uite pe sine ca persoană şi să se înalţe în lumea ficţiunilor ideale". În această uitare de sine, care este pricinuită de orice operă adevărat artistică, stă moralitatea artei. Pe lîngă această teorie, adaugă d-sa o garnitură de argumentări, de deducţii, de abstracţii încît sîntem ne-

voiţi să le reproducem aici în parte pentru a se vedea cum şi în ce chip îşi apără autorul teza.

„Înălţarea impersonală este însă o condiţie aşa de absolută a oricărei impresii artistice, încît tot ce o împiedică şi o abate este un duşman al artei, îndeosebi al poeziei şi al artei dramatice. De aceea poeziile cu intenţii politice actuale, odele la zile solemne, compoziţiile teatrale pentru glorificări dinastice etc. sînt o simulare a artei, dar nu artă adevărată.

Esenţa acesteia este de a fi o ficţiune ideală, care scoate pe omul impresionabil în afară şi mai presus de interesele lumii zilnice, oricît de mari ar fi în alte priviri.

Chiar patriotismul, cel mai important simţămînt pentru cetăţeanul unui stat în acţiunile sale de cetăţean, nu are ce căuta în artă ca patriotism ad-hoc, căci orice amintire reală de interes practic nimiceşte emoţiunea estetică.

Există în toate dramele lui Corneille un [singur vers de] patriotism francez ? Este în Racine vreo declamare naţională ? Este în Molière ? Este în Shakespeare ? Este în Goethe ?

Şi, dacă nu le are Corneille şi Goethe, să ne înveţe d-l x, y, din Bucureşti ca să le avem noi ?

Subiectul poate să fie luat din realitatea poporului, dar tratarea nu poate să fie decît ideal-artistică, fără nici o preocupare practică.

Prin urmare o piesă de teatru, cu directă tendinţă morală, adecă cu punerea intenţionată a unor învăţături morale în gura unei persoane, spre a le propaga în public ca învăţături, este imorală în înţelesul artei, fiindcă aruncă pe spectatori din emoţiunea impersonală a ficţiunii artistice în lumea reală cu cerinţele ei, şi prin chiar aceasta îşi coboară în sfera zilnică a egoismului, unde atunci — cu toată învăţătura de pe scenă — interesele ordinare cîştigă preponderanţă. Căci numai o puternică emoţiune impersonală poate face pe om să se uite pe sine şi să aibă prin urmare o stare sufletească inaccesibilă egoismului, care este rădăcina oricărui rău.

Aşadar arta dramatică are să expună conflictele, fie tragice, fie comice, între simţirile şi acţiunile omeneşti, cu atîta obiectivitate curată, încît pe de o parte să ne

poată emoţiona prin o ficţiune a realităţei, iar pe de alta să ne înalţe într-o lume impersonală" *.

Am reprodus o faţă întreagă din articolul d-lui Maiorescu, pentru că ea caracterizează foarte bine modul d-sale de a scrie; pe de altă parte, o atare împletire metafizică nici nu poate fi spusă cu cuvintele noastre şi într-o limbă lămurită. În adevăr, toate aceste „ficţiuni ideale", „emoţiuni impersonale", „înălţare impersonală", „lume impersonală", „ficţiuni artistice", „inspirare impersonală", „transportarea în lumea curată a ficţiunilor" pot să întunece chiar şi lucrul cel mai limpede; dar în chestiuni literare, care după d-l Maiorescu sînt atît de grele, toate aceste ficţiuni şi impersonalităţi pot, cel mult, să cîştige autorului titlul de profund din partea celor care nu vor fi putut pricepe o boabă din tot articolul. Dar aceste expresii grele, metafizice, mai sînt şi neexacte. Să luăm vorba „emoţiune impersonală"! Emoţiunile sînt în general cît se poate de personale, pentru că sînt urmarea unei aţîţări nervoase care se petrece într-un organism individual, într-o persoană. De asemenea, şi „lume impersonală", „inspirare nepersonală a ficţiunilor" ar fi trebuit mai bine lăsate nemţilor, cărora le plac atît de mult vorbe şi fraze nebuloase. Nu e adevărată nici fraza că „egoismul e rădăcina oricărui rău". Dacă simţămintele şi faptele altruiste sînt trebuitoare pentru păstrarea neamului omenesc, prin urmare şi a individului; apoi sentimentele şi faptele egoiste sînt trebuitoare pentru păstrarea indivizilor şi prin urmare şi a speciei, care e formată din indivizi. Aşadar, şi unele şi altele pot fi morale. Să luăm un exemplu pentru mai bună lămurire. O casă arde, eu sînt într-însa. În faţa primejdiei simt o emoţiune care mă împinge să scap din foc. Această emoţiune şi fapta ce urmează sînt egoiste. Alt exemplu. O casă arde, într-însa este vecinul meu. În faţa primejdiei în care e el, voi avea o emoţiune şi nişte sentimente care mă vor face să mă arunc în foc, punîndu-mi în primejdie viaţa pentru a-l scăpa. Emoţiunea şi fapta sînt altruiste. Dar este lucru vădit că dacă îmi vor lipsi sentimentele egoiste, egoismul care mă face să scap din foc, aş arde în casă şi, dacă egoismul ar lipsi la toţi indivizii, toată omenirea ar pieri într-un fel oarecare. Tot aşa s-ar întîmpla dacă ar lipsi cu totul sentimentele altruiste. Aşadar, din aceste exemple şi din multe altele, pe care nu le mai înşirăm, urmează că şi egoismul şi altruismul pot fi morale. Nu cercetăm care din amîndouă e mai mult şi care mai puţin. Este prin urmare greşit a spune că „egoismul este rădăcina oricărui rău". Pentru a dovedi cu totul neadevărul acestei fraze, putem da pilde că multe rele pot avea rădăcina în altruism. Iar dacă egoismul nu e rădăcina oricărui rău, atunci rolul artei, care după d-l Maiorescu e de a deştepta în privitori o stare sufletească în care egoismul să nu mai poată avea înrîurire, nu s-ar cuveni să fie numit întotdeauna moralizator. Iată întîia meteahnă în teoria d-lui Maiorescu. Dar egoismul exagerat despre care pomeneşte d-sa într-un loc? Acesta este un egoism rău înţeles, un egoism bolnăvicios, patologic, şi e adevărat că, deşi nu e rădăcina oricărui rău, totuşi de bună seamă e rădăcina multora. Dacă arta ar pregăti o stare sufletească în care acest fel de egoism exagerat să nu poată prinde loc, rolul ei moralizator ar fi destul de mare. Dar nici atîta nu e adevărat, sau cel puţin nu e întotdeauna. Mai încolo vom vorbi pe larg despre chestia aceasta; aicea dăm numai un exemplu care va dovedi zisele noastre. Militarismul, spiritul războinic, cuceritor şi distrugător, e una din manifestările unui egoism patologic de felul cel mai rău. Rolul lui în istoria dezvoltării omenirii e atît de grozav încît un cugetător însemnat, H. Spencer, socoate că toate nefericirile ce au întovărăşit dezvoltarea omenirii se datoresc militarismului. Să presupunem o societate în care este înrădăcinată această boală morală, acest fel de egoism patologic, o societate cuprinsă de spiritul militar destructor, o societate care a ajuns îngrozitoare pentru naţiile învecinate. Să presupunem că, în această societate, un artist mare a făcut un tablou ce înfăţişează o scenă militară, o revistă, şi că tabloul este o capodoperă ca execuţie tehnică, grupare, lumină, colorit etc... Ce înrîurire va avea acest tablou asupra acelui public, care şi aşa e pornit către militarism? E vădit că spiritul militar, mulţămită acestui tablou, va creşte, egoismul patologic se va dezvolta, şi mai tare se va aprinde sîngele sălbatic, şi mai mult va colcăi temperamentul destructor în faţa măreţei reviste

* *Convorbiri literare*, nr. 6, anul XIX, p. 456—457. [Sublinierile aparţin lui C. Dobrogeanu-Gherea.]

militare înfățișate de genialul pictor. Iată o lucrare artistică minunată, care, în loc de a trezi „o stare sufletească inaccesibilă egoismului“, în loc de a „întări partea cea bună a naturii omenești“, ațîță și mai tare egoismul, întărește partea cea rea a naturii omenești, și cu toate acestea tabloul poate fi o operă artistică în toată puterea cuvîntului. Cum rămîne atunci cu teoria d-lui Maiorescu în privința moralității în artă? Cum rămîne fraza: „care face pe omul stăpînit de ea să se uite pe sine ca persoană și să se înalțe în lumea ficțiunei ideale?“ La cea dintîi atingere a criticii, teoria se evaporează în „lumea impersonală“. Să analizăm mai departe.

„Esența acesteia este de a fi o ficțiune ideală, care scoate pe omul impresionabil în afară și mai presus de interesele lumei zilnice, oricît de mari ar fi în alte priviri“. Dacă presupunem că interesele de care este împresurat omul sînt în adevăr „mari în alte priviri“, spre exemplu dacă omul muncește pentru binele obștesc, pentru a îndulci și stîrpi sărăcia, dacă muncește pentru înnobilarea sentimentelor omenești, atunci, esența artei fiind, după d-l Maiorescu, de a-l scoate afară din aceste interese care sînt zilnice, dar și foarte morale, arta va slăbi partea cea bună a naturii omului, în loc de a o întări, cel puțin o va slăbi „pe cîtă vreme este stăpînit de ea“. Moralitatea artei ar fi un fel de vargă care, după unii, moralizează pe copiii cei răi, dar strică pe cei buni. Este neadevărat de asemenea că arta „scoate pe omul impresionabil în afară de interesele lumii zilnice“, că-l face să-și uite interesele individuale și prin urmare să aibă o emoțiune impersonală. Aceasta ar fi întrucîtva adevărat despre muzică și despre pictură dacă nu se va îndeletnici cu viața oamenilor cînd ne zugrăvește de pildă natura, în sfîrșit întrucîtva chiar despre poezie cînd cîntă luna, stelele, iarba verde, dar mai totdeauna e falsă asemenea idee în privința dramaturgiei. *În această privință noi credem mai degrabă dimpotrivă,* că arta ațîță în gradul cel mai înalt interesele reale, individuale, și anume acelea de care se ocupă, făcîndu-ne să uităm pe toate celelalte. Interesul și emoțiunea ce va trezi în public *Romeo și Julieta* vor fi cu atît mai mari cu cît acel public va fi mai în stare de a iubi, cu cît a iubit mai tare; iar interesul și emoțiunea vor ajunge la culme la spectatorii a căror iubire a fost nenorocită, ca și a

nefericiților înamorați din piesa lui Shakespeare. Othello face mare impresie pentru că într-însul se zugrăvește patima geloziei, care roade mai pe toți și care este unul din interesele noastre zilnice; și mai cu seamă va mișca pe acela care a trecut printr-un acces de gelozie nebună, cum trece înaintea noastră nenorocitul Maur. Cînd regele Lear intră pe scenă deznădăjduit, smulgîndu-și părul său alb, și cu glas grozav ne strigă: „Suflați, vînturi, și crapă-vă obrajii! Înfuriați-vă! Suflați!...“ * e groaznică impresia, e mare emoțiunea ce simțim văzînd pe acest părinte nebun din pricina relelor ce i-au făcut copiii și în a cărui stare ne punem fără de voie și fără știre! Dar cu cît mai mare va fi emoțiunea aceluia care singur a suferit de nemulțumirea [nerecunoștința] copiilor? Ori, cînd același mult nefericit Lear vine cu trupul Cordeliei în brațe și strigă: „Cordelia, Cordelia, mai stăi o leacă! Ha!“ ** și cînd, zdrobit, convins că s-a dus, repetă înfiorătoarele cuvinte: „Niciodată, niciodată, niciodată, niciodată, niciodată!“ ***, aceste cuvinte ne lovesc în inimă pentru că, fără de voie ne punem în locul acestui nefericit părinte?; cît dar de nemăsurată, cît de nespusă trebuie să fie durerea ce produce scena aceasta asupra unui părinte care a avut vrodată durerea să stea lîngă sicriul copilului său și, cu buzele galbene și tremurătoare, să repete cel mai grozav cuvînt din dicționarul omenesc: „Niciodată, niciodată, niciodată!“ Da, venim înaintea unei lucrări artistice, intrăm în teatru cu interesele, cu durerile noastre, cu suferințele, cu ura și cu iubirea noastră și nu putem să le lăsăm în anticameră, la portar, cum ne lăsăm paltoanele și galoșii, și după cum pare a ne sfătui domnul Maiorescu; nu putem pentru că lucrul este cu neputință și cererea absurdă. Dacă însă am putea lăsa la ușă interesele noastre individuale, interesele lumii zilnice, pasiunile noastre etc... atunci în adevăr am ajunge „impersonali“, dar în schimb arta, care este o „ficțiune ideală“, nu ne-ar face nici o impresie și cel mult ne-ar aduce în „lumea impersonală“, adică ne-ar adormi. Dar poate d-l Maiorescu înțelege prin interesele lumii zilnice interesele cele mai jos-

* „Blow winds, and crack your cheeks! Rage! Blow!“
** „Cordelia, Cordelia, stay a little, Ha!“
*** „Never, never, never, never, never!“

nice. Nu, deloc, pentru că adaugă: „Oricît de mari ar fi în alte priviri“ și mai departe: „Chiar patriotismul, cel mai important simțămînt pentru cetățeanul unui stat, nu are ce căuta în artă ca patriotism ad-hoc, căci orice amintire de interes practic nimicește emoțiunea estetică“. Așadar, patriotismul, fiind unul din sentimentele zilnice, n-are ce căuta în artă! Dar cu ce se va îndeletnici atunci arta cînd împreună cu patriotismul va alunga toate interesele lumii zilnice? Ori iubirea nu e un interes din lumea zilnică; ura, gelozia, lăudăroșia, zgîrcenia, lăcomia, răzbunarea și celelalte... nu-s și ele? Atunci arta n-are decît să-și ia tălpășița pentru că prin „ficțiuni ideale“ și prin „înălțări impersonale“ mare lucru, cu toată bunăvoința, nu va face arta. Dar, întreabă d-l Maiorescu: „Există în toate dramele lui Corneille un singur vers de patriotism francez?“ Și ce ar urma de acolea? În Corneille nu sînt, dar în Victor Hugo sînt și încă multe; nu cumva Victor Hugo nu este poet și artist, ba încă genial? „Subiectul! — zice mai departe d-l Maiorescu — poate să fie luat din realitatea poporului, dar tratarea nu poate să fie decît ideal-artistică“. Foarte adevărat, dar cum rimează cu cele scrise mai înainte? Dacă subiectul poate să fie luat din realitatea poporului, și după noi chiar ar fi foarte bine să fie luat din realitate, atunci și patriotismul, și toate interesele lumii zilnice au ce căuta în artă. D-l Maiorescu dă afară interesele zilnice pe fereastră și le lasă să intre înapoi pe ușă. „Prin urmare — zice d-l Maiorescu mai departe —, o piesă de teatru cu directă tendință morală, cu punerea intențională a unor învățături morale în gura unei persoane spre a le propaga în public ca învățături, este imorală în înțelesul artei, fiindcă aruncă pe spectatori din emoțiunea impersonală a ficțiunii artistice în lumea reală“... Dacă n-ar zice „fiindcă“, am fi și noi de aceeași părere. În adevăr, lucrările literare în care sînt puse învățături morale în gura unor persoane cu scop de a le propăvădui sînt cît se poate de neartistice, dar nu „fiindcă aruncă pe spectatori din emoțiunea impersonală a ficțiunei artistice în lumea reală“, ci pentru că sînt mincinoase. Cînd în dramele noastre naționale și patriotice din războiul din urmă, soldații-curcani, țăranii, în redutele de la Grivița, rostesc cuvîntări patriotice, apoi de bună seamă aceste lucrări sînt parodia artei, nu artă; și pricina e fiindcă sînt mincinoase. Țăranul român nu ține discursuri patriotice nici aiurea, necum cînd murea de frig, de foame și de gloanțe la Grivița! De asemenea în dramele noastre istorico-patriotice-naționale, eroii dramelor rostesc o mulțime de cuvinte patriotice, cuvintele „țara noastră“, „România“, „vitejia românească“ nu mai contenesc. Dar toate aceste tipuri nu sînt oameni vii, sînt mașini vorbitoare, și discursurile patriotice nu-s cerute de caracterul lor, aceste discursuri ar fi tot așa de bune dacă ar fi rostite de fonografe. E oare de vină patriotismul? Firește că nu, ci tratarea cît se poate de neartistică, de proastă a subiectului.

Să ne închipuim însă că un scriitor talentat ar face o dramă de pe la 1848, că eroul dramei ar fi Bălcescu, a cărui inimă bătea așa de fierbinte, care suferea atît de mult de relele țării sale, al cărui puls bătea cu al țării. Artistul care ar scrie [o] astfel de dramă ar trebui negreșit să pună în gura eroului discursuri pline de focul patriotismului, pentru că altmintrelea tipul lui Bălcescu n-ar fi adevărat, ba fără aceste discursuri nici n-ar putea fi înțeles în total. Așadar, încă o dată: patriotismul, ca și oricare altă manifestare a vieții individuale și sociale, poate să fie subiectul unei lucrări artistice, numai tratarea acestui subiect trebuie să fie în adevăr artistică. Și acuma întrebăm: ce mai rămîne din însemnatul articol al d-lui Maiorescu? Mai rămîne încă „obiectivitatea curată“ cu care arta trebuie să zugrăvească luptele între simțirile și între acțiunile omenești. D-l Maiorescu e foarte obiectiv. Publicul în fața artei trebuie să fie atît de obiectiv încît să ajungă „impersonal“, poetul trebuie să expună simțirile și acțiunile omenești cu atîta obiectivitate curată încît să ne înalțe pe noi în „lumea impersonală“. Cît de impersonal, cît de obiectiv mai trebuie să fie poetul! În alt loc d-l Maiorescu zice: „Căci pentru orice om cu mintea sănătoasă este evident că o comedie n-are nimic a face cu politica de partid, autorul își ia persoanele sale din societatea contemporană cum este, pune în evidență partea comică așa cum o găsește, și același Caragiale, care astăzi își bate joc de fraza demagogică, și-ar fi bătut joc ieri de ișlic și își va bate joc mîine de fraza reacționară“. Așa

ar fi dacă artistul, poetul, scriitorul ar putea să se facă impersonal pînă la atîta încît să uite, să-şi părăsească toate obiceiurile, convingerile, principiile sale; din nefericire, ori din fericire, asemenea lucru este şi mai cu neputinţă pentru un artist decît pentru noi. Un artist, un scriitor are convingerile sale, principiile sale, e influenţat de mijlocul în care trăieşte, răsuflă în atmosfera morală a mijlocului [mediu] social în care se află, şi de aceea lucrările sale, subiectele ce va alege, felul cum le va lucra vor purta pecetea mijlocului social ce înconjură pe artist. Căci pentru orice om cu mintea sănătoasă, vom zice şi noi, este vădit că un om credincios, un artist religios va putea face o satiră genială împotriva ateilor, dar nu va putea face o satiră adevărat artistică împotriva religiei, pe care o crede sfîntă şi bună. Pentru asemenea lucrare i-ar lipsi inspiraţia, ba nici chiar n-ar putea băga în seamă părţile de rîs, pe care un ateu le-ar putea vedea foarte uşor etc., etc. ...

Ne vom mai întoarce la această chestiune; acuma aducem mărturia unui însemnat logician pentru a sprijini părerea noastră: „Poetul — zice acest logician — este mai întîi de toate o individualitate; de la aceleaşi obiecte chiar, despre care noi toţi avem o simţire obişnuită, el primeşte o simţire aşa deosebit de puternică şi aşa de *personală* în gradul şi în felul ei încît în el nu numai se acumulează simţirea pînă [la] a sparge limitele unei simple impresii şi a se revărsa în forma estetică a manifestării, dar însăşi această manifestare *reproduce caracterul personal fără de care nu poate exista un adevărat poet.* Din multe părţi ale lumii primeşte poetul razele de lumină, dar prin mintea lui ele nu trec pentru a fi stinse sau pentru a ieşi cum au intrat, ci se răsfrîng în prisma cu care l-a înzestrat natura şi „ies numai cu această răsfrîngere şi culoare individuală". Şi mai departe: „Artistul nu poate fi decît părtinitor". Cît de deosebită e vorba criticului pe care-l citām aicea de a d-lui Maiorescu! Aici nu mai este vorba de impersonalităţi. Poetul este o individualitate, impresiile ce le primeşte sînt foarte *personale,* creaţia poetului, artistului, reproduce caracterul personal al poetului, iese cu culoare individuală. Criticul nostru cade chiar într-o exagerare opusă obiectivismului curat al d-lui Maiorescu, declarînd cam dogmatic: „Artistul nu poate fi

decît părtinitor". Este dar greşit a zice că o comedie care-i satira unui partid n-are nimic a face cu convingerile politico-sociale ale autorului, dacă înfăţişează caracterul personal al poetului, poartă urmele individualităţii lui.

Dar cine este criticul necunoscut pe care l-am citat şi care ne vorbeşte aşa deosebit de d-l Maiorescu? va întreba cineva. Cititorule, acest critic este d-l Maiorescu din articolul *Poeţi şi critici,* articol publicat tot în *Convorbiri literare,* în aprilie 1886. Tot d-l Maiorescu bate pe d-l Maiorescu: un tablou curios, dar adevărat.

Mai sînt şi alte contraziceri în amîndouă articolele. În articolul întîi ni se spune că un artist care nu-i cuprins de inspiraţie impersonală nu este artist, ci pseudoartist; în al doilea ni se zice că simţirile ce primeşte un adevărat poet sînt „aşa de *personale* încît... chiar, acumulîndu-se şi revărsîndu-se în forma estetică, însăşi această manifestare reproduce caracterul *personal,* fără de care nu poate exista un adevărat poet". În articolul întîi ni se spune că poeziile cu intenţii politice actuale sînt o simulare a artei, dar nu artă. În al doilea vedem că slăveşte pe Victor Hugo, „încarnarea geniului francez", pentru că între altele a cîntat dezrobirea de sub jugul politic! În articolul întîi ni se zice că odele la zile solemne sînt o simulare a artei, în al doilea se slăvesc *Ostaşii noştri,* scris tocmai pentru ziua solemnă a biruinţei noastre împotriva turcilor. În articolul întîi ni se zice, în sfîrşit, că interesele lumii zilnice n-au ce căuta în artă, că poetul trebuie să ne transporte în lumea curată a ficţiunilor şi că chiar patriotismul n-are ce căuta în artă ca patriotism ad-hoc; în al doilea ne laudă pe Alecsandri, zicînd între altele: „Şovinismul gintei latine şi ura în contra evreilor el le-a reprezentat". Credem că sînt destule.

Am avea multe de zis în privinţa articolului *Poeţi şi critici,* dar le lăsăm pentru altă dată, acuma ne mărginim la cîteva cuvinte. Autorul vrea să ne dovedească înainte de toate că este mare deosebire între poeţi şi critici şi că poeţii mari nu pot fi, totodată, şi critici mari. Teza este adevărată dacă nu o prefacem în dogmă. Însă sub pana d-lui Maiorescu deosebirea ajunge aşa de mare încît poeţii şi criticii se arată ca specii zoologice cu totul neasemănate, cum sînt de pildă mamiferele şi reptilele.

După d-l Maiorescu, „criticul este din fire transparent, artistul este din fire refractar". Din faptul că criticii sînt transparenţi se scoate încheierea că poetul nu poate să înţeleagă, să simtă lucrarea artistică a altui poet; faptul că Voltaire n-a înţeles pe Shakespeare se generalizează pentru trebuinţa cauzei. Cîţi critici n-au înţeles pe Shakespeare, mai ales pe timpul lui Voltaire, despre aceasta nu se spune nici un cuvînt. E de prisos, credem, să mai spunem că teoria d-lui Maiorescu e neadevărată de vreme ce poetul tocmai pentru că-i poet, tocmai pentru că-i mai impresionabil decît noi, va simţi mai adînc o lucrare în adevăr poetică. Multe am mai avea încă de zis, mai ales în privinţa rolului criticii, care după d-l Maiorescu pierde din însemnătate cu cît se dezvoltă literatura unei ţări, în loc de a cîştiga, cum credem noi.

*

Dacă ni s-ar face şi nouă întrebarea ce-şi pune d-l Maiorescu adică: arta, în general, are ori nu un element moralizator? Cu mare părere de rău n-am putea da un răspuns afirmativ atît de necondiţionat cu al d-sale, nu vom putea zice: „Da, arta a avut totdeauna o înaltă misiune morală, şi orice adevărată operă artistică o îndeplineşte". Nu vom da răspuns afirmativ nu din aceeaşi pricină pentru care Macbeth nu putea rosti vorba „amin" — noi n-am făcut nici o crimă împotriva artei —, dar pentru că un răspuns atît de necondiţionat (că orice operă adevărat artistică trebuie să aibă în sine un element moralizator) ar fi, după noi, neadevărat. A găsi astfel de element în orice lucrare artistică este a crede că arta poartă în sine o putere tainică moralizatoare, în afară de împrejurările reale ale existenţei sale, este a crede că arta e morală în sine, *„an sich"*, cum ar zice neamţul, este a ridica arta la rangul de *entitate metafizică*.

Nu e vorbă, şi noi credem că lucrările cele mari artistice sînt în general moralizatoare, vom arăta mai departe cînd şi cum; este de asemenea cu putinţă ca opere artistice însemnate să aibă înrîurire demoralizatoare ori nici de un fel, nici de altul. Arta, ca orice altă manifestare a minţii omeneşti, este productul mijlocului natural şi, mai ales, social, poartă pecetea timpului în care s-a alcătuit, a societăţii în care s-a produs.

Iliada şi *Odiseea* lui Homer nu puteau să ia naştere decît sub cerul Greciei, în mijlocul republicilor veşnic în război ale vechei Elade, între cetăţeni a căror mîndrie şi libertate era întemeiată pe robie. *Divina comedia* este produsul Italiei ruptă în bucăţi, pustiită prin lupta oraşelor, sugrumată şi pîngărită prin nelegiuirile grozave ale nobililor şi ale preoţilor, ale Italiei mistice şi credincioase pe de o parte, iar pe de alta ale Italiei stăpînite de amorul exaltat din vîrsta de mijloc *. Numai în această Italie a putut să se plăsmuiască *Divina comedia,* întocmai după cum *Raiul pierdut* ** al lui Milton nu putea să se producă decît în Englitera cea aspră şi puritană şi după cum *Faust* nu putea să ia naştere decît în timpul modern, în acest timp, cînd înaintea omului ştiinţa modernă deschide orizonturi fără margini, îl ridică la o înălţime de la care i se ameţeşte capul privind în jos, îl îndeamnă să răsfoiască tot mai mult şi mai mult tainele mărețe ale naturii; şi pe de altă parte toate aceste înălţări în sferele înalte ale idealurilor filozofice nu-i dau omului modern mulţumire, nu-l îndestulează, ci îl fac să jelească timpurile cînd oamenii ştiau mult mai puţin, dar erau mulţumiţi şi împăcaţi în sineşi. Între altele, acest dualism dureros, productul epocii noastre, este înfăţişat în marea dramă modernă, în scrierea lui Goethe. Ar fi fost tot aşa de cu neputinţă compunerea lui *Faust* în vremile cînd s-a alcătuit *Divina comedie* pe cît ar fi fost ca opera lui Dante să fi luat naştere în timpurile noastre. Repetăm, o poemă artistică, arta în genere, e productul mijlocului social. Dacă este aşa, e vădit că un mijloc social stricat, nemoral, va corupe arta, va produce opere artistice nemorale, ci aceste produse ale societăţii corupte vor avea şi ele înrîurire demoralizatoare. Pentru aceia care sînt învăţaţi a se uita la artă ca la un fetiş şi care vor fi loviţi de vorba „artă demoralizatoare", aducem un exemplu doveditor. Să presupunem o clasă socială coruptă, cum au fost clasele de sus pe vremea Imperiului roman ori cum sînt clasele de sus în centrurile civilizaţiei moderne, în oraşele mari, mari prin bogăţie, prin număr-

* [Evul mediu.]
** [Paradisul pierdut.]

rul locuitorilor, dar și prin o corupție înjositoare și rafinată. Să presupunem, zicem noi, că un artist, făcînd parte din aceste clase, gustînd „deliciile acestei corupții rafinate“, ar face un tablou al cărui subiect ar fi o „orgie“. În această orgie se vor desfășura toate goliciunile, pentru care arta modernă începe a avea atîta tragere de inimă, nu numai în pictură, toată voluptatea, toată bestialitatea senzuală dar rafinată la care a putut ajunge această civilizație stricată și rafinată. Oare acest tablou, productul unui mijloc corupt, nu va avea el influență corupătoare asupra mijlocului ce l-a produs și asupra celor neatinși încă de corupție, dar care n-au încă destulă putere pentru a i se împotrivi ? Și aicea, trebuie să ne înțelegem bine, noi nu zicem că arta poate să creeze o societate coruptă, dimpotrivă, ea este produsul societății ; dar, odată produsă, arta, la rîndul ei, mărește corupția și demoralizarea. Ni se va zice poate că moral și imoral, ca și decent și indecent, sînt lucruri relative. Foarte adevărat, dar sînt lucruri în privința imoralității cărora nu poate să fie nici o discuție. Și pentru a lămuri chestiunea să luăm cîteva puncte de vedere deosebite din teorii morale deosebite. După H. Spencer, reprezentantul științific al „moralei evoluționiste“, tot ce slujește pentru păstrarea individului și a speciei omenești va fi moral pentru că plăcerea mărește puterile individului, pentru că plăcerea este un instrument puternic în lupta pentru trai, ea deci va fi moralizatoare. Dar este plăcere și plăcere. Și tabloul senzual, voluptos, pornografic, al artistului nostru va produce plăcere, însă o plăcere de soiul orgiei înseși, o plăcere patologică, care înjosește pe om trupește și sufletește și care prin moștenire înjosește, strică și generațiile viitoare. Plăcerea ce va pricinui acest tablou, sentimentele ce va deștepta vor fi cu totul protivnice conservării individului și speciei, vor fi cu totul nemorale. Să luăm punctul de vedere al d-lui Maiorescu. Moralitatea artei stă, după d-sa, în lupta contra sentimentelor egoiste, în uitarea de sine, în ridicarea într-o lume impersonală, pe cîtă vreme cineva este stăpînit de artă. Firește însă că tabloul pomenit va avea cu totul altă înrîurire asupra unor privitori aplecați dinainte către corupție (presupunem un mijloc corupt) ; pe cîtă vreme vor fi stăpîniți de dînsul, într-înșii se vor deștepta sentimente care n-au nimic a face cu „lumea impersonală“. În sfîrșit, din punctul de

vedere al moralei teologice, după care toate noțiunile morale ne sînt date prin intuiție dumnezeiască, tabloul va avea de asemenea înrîurire demoralizatoare. Iată dar trei puncte de vedere deosebite, și din toate urmează că tabloul presupus este demoralizator. Dar poate se va putea tăgădui numele de artă acestui tablou numai pentru că artistul este vinovat de atentat la „bunele moravuri“ ? Și de ce mă rog ? În acest tablou poate fi foarte bine un geniu vrednic chiar de Rubens, ale cărui tablouri iată cum le descrie un mare cunoscător în ale artei, *H. Taine* : „În mîinile lui, zeitățile grece au devenit trupuri flamande... Veneri grase și albe, care-și țin amanții cu un gest molatic de curtezană, Ceres viclene care rîd, sirene vînjoase și cărnoase, înfiorate de plăcere, și îndoituri molatice și încete ale trupului viu și palpitator, aruncături furioase, dorințe neînvinse, măreață dare pe față a senzualităților fără frîu, triumfătoare...“ *. Toate acestea pot să fie și în tabloul artistului nostru, numai cu o notă specială, să arate senzualități și voluptăți „nesănătoase“, cum n-au fost la flamanzi, dar cum se găsesc în centrurile civilizației noastre, astfel cum le descrie Zola. Să luăm alt exemplu, care va arăta și mai bine cugetarea noastră. Să luăm, de pildă, clasele dominătoare ungare, cu patriotismul lor orb, cu disprețul împotriva naționalităților stăpînite, cu ura lor în contra acestor supuși care vor să dea semne de viață neatîrnată. Să presupunem un pictor mare care să fi fost crescut în mijlocul acestor clase, care să fi primit din pruncie ideea că nația maghiară este din firea sa superioară românilor și, prin urmare, chemată a-i stăpîni. Și să zicem că pictorul va face un tablou care va înfățișa aceste două naționalități, unguri și români ; el va pune sus o ceată de unguri nalți, chipoși, cu fața plină de mîndrie și de inteligență, cu mutre poruncitoare..., în sfîrșit o rasă de stăpîni, despre care oricine, văzîndu-i, va zice : „Iată oameni meniți a porunci“. Jos însă ar zugrăvi o mulțime ticăloasă, dobitoacă, și printr-însa ar înfățișa pe români, încît oricine, văzîndu-i, ar zice. „Iată o rasă înjosită, menită la robie“. Acest tablou, produsul unui mijloc cu idei și sentimente înguste și imorale, n-ar demoraliza și mai tare acest mij-

* *Philosophie de l'art*, vol. II, p. 264—265.

loc, n-ar face relaţiile şi duşmănia între cele două naţii şi mai rele, în loc de a dezvolta sentimentele frăţeşti, cum s-ar cuveni? Şi băgaţi de seamă că tabloul ar putea să fie nu numai artistic, dar chiar real şi alcătuit din elemente adevărate. Şi iată cum: În fiecare naţie sînt tipuri mîndre, inteligente, dar sînt şi înjosite, proaste, idioate; tipuri de un fel şi de altul se află atît între unguri, cît şi între români; artistul n-a avut decît să ia dintre unguri tipuri alese şi dintre români tipurile cele mai proaste. Mai mult decît atîta, sentimentele patriotice înguste ale artistului nostru îl vor face să bage de seamă mai ales la tipurile mari ale naţiei sale şi numai la cele idioate din naţia dispreţuită, împotriva căreia l-au aţîţat creşterea şi mijlocul social în care trăieşte. Se înţelege că aceeaşi influenţă ar avea o lucrare artistică din domeniul poetic, literar, numai cu atîta deosebire că, opera literară fiind făcută din cuvinte, din vorba omenească, înrîurirea ei mobilizatoare ori demoralizatoare va fi mai sigură şi mai puţin schimbătoare. Cu greu ne închipuim un mijloc social în care o poemă artistică aţîţînd ura între naţii să poată avea înrîurire mobilizatoare.

Credem că s-a lămurit îndestul acuma punctul nostru de vedere şi că am dovedit cît de tare greşeşte d-l Maiorescu punînd artei în genere firma cu inscripţia „moralizatoare".

Cu totul altceva este dacă ni se va pune întrebarea: „Arta trebuie oare să fie moralizatoare, este de dorit ca arta să aibă misiune moralizatoare şi educatoare?" La această întrebare vom răspunde cu toată tăria: „Arta trebuie să aibă misiune educatoare şi moralizatoare; da, arta *poate* să aibă foarte mare influenţă educatoare şi moralizatoare". Nu putem analiza în acest articol în ce anume stă moralitatea artei. Pentru aceasta ar trebui mai întîi să ne înţelegem asupra moralei în general, cum vom şi face altă dată. Dar putem arăta una din condiţiile de căpetenie pentru ca arta să aibă putere moralizatoare şi educatoare. *Această condiţie este moralitatea artistului însuşi, înălţimea morală, intelectuală, ideală la care a ajuns el.* Pentru dovedirea acestui mare adevăr facem apel la d-l Maiorescu, care în *Poeţi şi critici* a zis că opera artistică reproduce caracterul personal al artistului şi că impresiile artistului nu ies aşa cum i-au intrat în minte, ci cu culoarea lui individuală. Dacă d-l Maiorescu

înţelege cele scrise aşa cum le-am înţeles noi, atunci a spus un adevăr foarte adînc. Da, opera artistică reproduce caracterul personal al artistului, şi sub „caracter" trebuie să înţelegem temperamentul, inteligenţa, simpatiile şi antipatiile, ura şi iubirea, bucuria şi suferinţa lui — toate înrîuririle mijlocului social în care trăieşte, a primit educaţie etc. ... Mai mult, o lucrare adevărat artistică nici nu poate să nu reproducă caracterul personal al artistului, bineînţeles dacă opera este destul de întinsă pentru a putea reproduce un caracter. Dacă artistul e melancolic, amărît... plină de melancolie şi de durere va fi opera lui; iar dacă se va încerca a plăsmui o operă hazlie, veselă, gingaşă, fluşturatică, nu va reuşi, lucrarea lui nu va fi o creaţiune, ci o meşteşugire, o operă slabă, dacă nu proastă, pentru că n-ar corespunde caracterului personal al artistului. Scepticul, melancolicul, amărîtul Leopardi n-ar fi putut să scrie ca Heine, şi acesta din urmă, cînd a vrut să scrie o tragedie măreaţă în felul lui Shakespeare, a scris pe *Ratcleaf*, operă despre care am putea zice franţuzeşte că-i *„ranchement mauvaise"*. Dacă toate acestea sînt adevărate, dacă lucrarea artistului reproduce caracterul lui personal, dacă pe de altă parte înălţimea morală, idealul, credinţele şi simpatiile artistului fac parte din caracter, este vădit că opera va reproduce moralitatea artistului şi va avea cu atîta mai mare înrîurire moralizatoare cu cît artistul însuşi va sta la mai mare înălţime morală; şi cu cît e mai mare geniul artistului, cu atîta mai cu tărie se va reproduce înalta lui moralitate în opere, şi cu atîta mai puternică, mai întinsă, mai adîncă va fi înrîurirea moralizatoare a operelor lui. Aşadar, opera artistică va fi cu atît mai moralizatoare cu cît va fi mai mare elementul moral întrupat în ea de artist şi cu cît execuţia ei va fi mai genială. Din acest adevăr poate să fie scoasă o încheiere greşită. Dacă puterea moralizatoare a unei opere artistice e cu atît mai mare cu cît opera e mai genială, atunci arta are putere moralizatoare în sine. Şi, în adevăr, mulţi judecă aşa, şi, plecînd de la adevărul că opera artistică e cu atîta mai moralizatoare cu cît e mai mare, scot încheierea că arta are în sine putere moralizatoare şi apoi, căutînd-o numaidecît, ajung la definiţii metafizice, ca „înălţare impersonală într-o lume impersonală". Toate acestea însă sînt neadevărate, pentru că nu putem zice

că puterea moralizatoare a artei este proporțională genialității artistului decît numai dacă opera cuprinde în sine elementul moral, și fără condiția a doua afirmarea întîia e greșită. *Arta în sine* este tot atît de puțin moralizatoare cît este de folositor și cuțitul *în sine*. Cuțitul este foarte folositor numai cînd e întrebuințat la ceva aducător de folos, și utilitatea lui va fi proporțională muncii folositoare îndeplinită printr-însul ; în mîna unui nebun, sau încă și mai mult în mîna unui hoț, cuțitul este peste măsură de vătămător. Am zis că una din condițiile de căpetenie pentru producerea lucrărilor artistice moralizatoare este înălțarea morală și ideală a artistului însuși. Pentru o operă artistică moralizatoare se cer deci două condiții : înălțarea morală și ideală a artistului și puterea creatoare, geniul. Una singură dintr-însele nu ajunge. Să presupunem un om cu înalte idealuri, cu morală aleasă, dar fără talent de pictură. Să zicem că presupusul pictor ar face un tablou cu subiect și scop foarte moralizator ; firește că, în ciuda moralității ideale a pseudo-pictorului, tabloul va fi prost, picioarele vor fi unul mai lung și altul mai scurt, între părțile trupului nu va fi nici o proporție, fețele vor fi lipsite de expresie etc..., în sfîrșit tabloul va fi o caricatură, și numai putere de a moraliza nu va avea. Aicea vedem și mai limpede de ce operele pseudoartistice ale dramaturgilor noștri, cu toate învățăturile morale ce pun în gura persoanelor ce ne înfățișază... n-au nici o înrîurire și, cum zice cu drept cuvînt d-l Maiorescu, sînt nemorale din punct de vedere al artei. Pricina însă nu-i unde o găsește d-sa, adică în faptul că ne coboară în lumea intereselor zilnice, ci în lipsa de talent artistic la autorii lor. Aceste opere mincinoase sînt întocmai ca tabloul de mai sus, cu scop moralizator, dar fără nici o proporție, cu colorit stupid etc.

Subiectul ce va lua artistul e mai mult ori mai puțin indiferent. Aicea, în parte, are dreptate d-l Maiorescu, numai explicația d-sale nu-i adevărată. Să ne întoarcem la exemplul nostru cu artistul care a făcut un tablou ori a scris o poemă despre orgie, care a făcut o lucrare demoralizatoare, ca și mijlocul în care s-a dezvoltat el însuși. Să presupunem alt artist care nu face parte din cercul demoralizator și demoralizat ori care, chiar dacă face,

n-a fost atins de corupție, ba chiar, ajutat de natura sa și de multe împrejurări fericite, a ajuns om cu moralitate înaltă. Acest artist va putea și el să ia orgia ca subiect pentru o poemă sau un tablou (după cum va fi poet ori pictor), dar cît de deosebit va fi cuprinsul și, prin urmare, înrîurirea operei lui !... Dacă în cea dintîi corupția se arată idealizată și deșteaptă în public senzualitate și voluptate exagerată, împingîndu-l la desfrînare ; în a doua orgia va fi uricioasă, opera artistului va fi o explozie de protestare, un strigăt de durere împotriva înjosirii demnității omenești, în contra bestialității neînfrînate, un strigăt de protestare, care va purta pecetea înaltei moralități a artistului și a marelui său talent. Dacă cea dintîi va îndemna la desfrînare cu atîta mai mult cu cît artistul ce a făcut-o a fost mai genial ; a doua va îndepărta de la destrăbălare cu atîta mai tare cu cît geniul artistului va fi mai puternic. Cînd trecem de la aceste considerații teoretice și ipotetice în domeniul artei reale, cîmpul ce ni se deschide e atît de întins încît ne e cu neputință să-l cercetăm cu de-amănuntul într-un articol, nu putem atinge decît o parte neînsemnată, va trebui deci să ne mulțumim cu cîteva exemple numai.

Să luăm același subiect tratat de mai mulți artiști, de pildă războiul. Îl credem foarte potrivit pentru demonstrările noastre, fiindcă în privința războiului, din punct de vedere moral, mai că nu sînt deosebiri de părere. Nu-i vorbă, sînt unii care cred că războiul în unele împrejurări este trebuitor, de pildă războiul pentru apărarea neatîrnării în contra unor năvălitori. Și noi îl credem trebuitor în astfel de întîmplări, dar aceasta nu ne împiedică de a simți groază împotriva măcelurilor între oameni și de a avea dorința foarte morală de a trezi în inimile și în mințile tutulor groază, protest în contra războiului. În privința aceasta sîntem toți de o părere. Să luăm dar războiul ruso-turco-român, acest război care prin măcelurile de la Plevna, Grivița etc. face să ni se strîngă inima de durere și acuma. Iată cum ni-l înfățișează bardul de la Mircești : Grivița, acest loc blestemat, care a costat pe România atîta sînge și lacrămi, care a făcut atîtea văduve și atîția orfani, e personificată de poet ca o fată frumoasă și anume ca fata lui Gazi-Osman ; tunurile dimprejurul Griviței sînt colanul care strînge talia mlădioasă a fetei, pe colan joacă fulgerile ; iar soldații ro-

mâni sînt reprezentați printr-un flăcău care vrea să-i ia colanul, cîntîndu-i că ea e bună de sărutat ca și dînsul de luptat... Grozăviile războiului ne sînt înfățișate într-un tablou gingaș, vesel, aproape flușturatic, cu apucări de colan, cu sărutări... Cînd înaintea mormîntului deschis al unui om, cuiva din convoiul funebru i-ar veni în gînd să joace cancanul, fiecare ar găsi faptul cu desăvîrșire nemoral; cînd însă un poet, înaintea mormîntului deschis a zece mii de oameni, cu glas gingaș și vesel începe a ne îndruga *Isaia dănțuiește,* sîntem gata a găsi că-i foarte moral lucru, sub cuvînt că poetul ne ridică într-o lume impersonală; nu-i vorbă, poezia d-lui Alecsandri e frumoasă, tabloul gingaș, versurile curgătoare și armonioase, dar, chiar de ar fi executarea acestei poezii de o mie de ori mai artistică, înrîurirea ei moralizatoare va fi pentru noi mai mult decît problematică. Să vedem acuma alte lucrări artistice despre războiul ruso-turco-român ale mult talentatului pictor rus *Vereșciaghin.* Și acesta a zugrăvit războiul, dar ce nespusă deosebire! Tablourile lui sînt un strigăt puternic împotriva măcelurilor între oameni, operele lui artistice ne turbură toată inima, trezesc toată durerea pricinuită de război și, ațîțîndu-ne toată inteligența, pare că ne zic: „Uitați-vă, oamenilor, ce faceți voi!“ Și iată cum descrie un corespondent vienez al revistei *Neue Zeit* tablourile lui Vereșciaghin:

„În *După atac* vedem un loc unde se dau îngrijiri la răniți, unde mulțimea răniților e atît de mare încît nu pot fi toți puși la adăpost. Plouă, și răniții fără apărare înoată în glod, apă și sînge. Doctorii fac ce pot, surorile de caritate caută pline de milă, cu un devotament admirabil, să liniștească suferințele acelor nenorociți; dar sînt prea mulți. Stau fără îngrijire, fără hrană, părăsiți în voia chinurilor, în a deznădăjduirii, cei mai mulți cu moartea pe fețele lor oțelite de durere. Chiar înainte a pus un flăcău frumos și tînăr de tot, cu brațele legate, prin petici străbate sîngele, iar nenorocitul privește așa de trist cu ochii săi sinceri.

Vereșciaghin îl cunoștea și ne spune, în amintirile sale, despre răvașele mamei lui, aflate la dînsul și care erau pline de îngrijiri delicate.

Și acest cîmp acoperit de morți, care în tabloul *Învinșii* se întinde într-o perspectivă fără margini, nu-i

oare acela în care artistul a căutat o zi întreagă pe frate-său printre cadavre ciuntite și goale?

Zac în cîmp pustiu, între tufari despoiați de frunze și între mărăcini țepoși.

Nori grei și groși acopăr cerul; ploaia deasă cade și vîntul vîjîie peste tufari. Dar cei culcați între spini nu-i simt pleoscăitul, nu simt nici vîntul rece care suflă peste trupuri și duce departe mirosul putregiunii.

Și înaintea șanțului deschis stă un popă în veșminte bogate, murmură rugăciuni și cădește [cădelnițează] cu tămîie deasupra morților. Cît de adevărat l-a zugrăvit Vereșciaghin pe acest popă umilit și mărginit la minte! Un soldat îl ajută, stă lîngă dînsul; acesta e reprezentantul tipic al ascultării oarbe. I-a nimerit chipul ca un maestru, și impresia ce face e atotputernică“.

Vereșciaghin a făcut *Santinela rusească.* Iată frumoasa descriere ce ne-o dă același corespondent:

„Aer întunecat, viscol strașnic, santinela la locu-i singuratic, cu pușca-n mînă, cu gugiul de lînă tras așa de tare pe obrazu-i tînăr încît nu i se mai zăresc decît ochii vioi.

Pe al doilea tablou îl vedem pe tînăr cum înțepenește, nu mai este în stare a face vreo mișcare, cum omătul i s-a suit pînă hăt peste genunchi, dar tot stă locului. Nu se mai poate ține drept, ci e îndoit ca o salcie, dar stă; deși vîră adînc mînele în mîneci, ține încă după regulement arma la braț. Și-a plecat capul pe piept, gugiul i-l acoperă de tot.

Al treilea tablou ne arată o movilă de omăt — santinela-i dedesubt. Se vede vîrful gugiului ici și dincolo tălpile ciubotelor. O mînă iese afară — degetele înțepenite, moarte, țin cu tărie pușca“ *.

Acestea sînt operele artistice care, împreună cu *Execuția în India, Execuția nihiliștilor în Petersburg* etc.... au făcut atît de adîncă impresie în apusul Europei, au lucrat pentru pacea europeană mai mult decît „liga de pace“ în ani întregi. Talentul artistului rus e mai pe sus de orice îndoială, însă ar fi, credem, o nebunie a-l pune alături cu geniul titanic al lui Rubens. Cu toate acestea, fiind mai pe jos ca talent artistic, operele lui Vereșciaghin sînt superioare în putere moralizatoare și educatoare tu-

* *Die Neue Zeit,* anul IV, ianuarie 1886, Stuttgart.

turor „Venerilor grase și albe", cel puțin pentru epoca noastră și pentru cele următoare, pînă vor mai fi aceste rele sociale, împotriva cărora ne ridică marele artist inima și sufletul. Acestea sînt operele artistice. Cînd trecem de la opere la artist, vedem îndată cît de mare dreptate am avut zicînd că înălțimea morală și ideală a artistului este un element de căpetenie pentru producere de lucrări moralizatoare. Iată cîteva fapte care caracterizează pe Vereșciaghin. Om cu stare, artist cu nume mare, el de bunăvoie se duse după armată în război, pentru ca să ne poată povesti prin tablouri toate grozăveniile. În armată, împreună cu Skobelev mergea la punctele cele mai amenințate, schițele le-a cules, cu sînge rece de necrezut, sub ploaia de gloanțe. În Giurgiu, pentru a vedea bine o luptă de artilerie, s-a băgat într-o corabie în care țînteau turcii și care a fost găurită de granate; artistul a scăpat ca prin minune. După război, țarul, temîndu-se de întipărirea ce aveau să facă tablourile, a vroit să le cumpere cu un milion de ruble. Vereșciaghin n-a primit acest negoț, ci a plecat în Europa. Cît despre ideile înalte, despre concepțiile sociale la care a ajuns el, ne dă dovadă cuvîntarea ce a ținut la expoziția din Budapesta, din care se vede limpede că artistul merge înaintea veacului său. De la arta timpurilor, să ne depărtăm în vremurile trecute, în vremea înfloririi artei, în țara artelor frumoase. Iată cum caracterizează Taine pe cel mai mare artist al Italiei, pe Michel Angelo: „În geniul său și în inima sa a aflat Michel Angelo aceste tipuri. Pentru a le prinde i-a trebuit suflet de pustnic, de gînditor, de răzbunător, un suflet furios și nobil, rătăcit printre suflete moleșite și stricate, printre trădări și apăsări, în fața biruinței neînlăturate a tiraniei și nedreptății, sub ruinele libertății și patriei, el însuși fiind amenințat cu moartea, simțind că dacă mai trăia, trăia numai din milă și poate numai pe puțină vreme, nefiind în stare a se pleca, a se supune, retras cu totul în această artă, prin care în tăcerea robiei sufletu-i mare și deznădăjduirea-i mai vorbeau încă. Iată ce a scris despre *Statua adormită* *: «Plăcut îmi este să dorm, și încă mai plăcut să fiu de piatră; cît timp ține ticăloșia și rușinea, să nu văd nimica, să nu simt nimica este fericirea mea; nu mă trezi;

* [Noaptea.]

ah! vorbește încet!»" * Nu e deci de mirare că sub mîna lui Michel Angelo *Leda* a ajuns o regină plină de putere, de seriozitate, de energie, de inteligență; iar în ale altora a dat prilej la atîtea tablouri mai mult sau mai puțin pornografice. Cînd trecem în domeniul literar, în domeniul poeziei, teza noastră se arată și mai adevărată și mai ușoară de dovedit; însă bogată fiind materia trebuie să ne mărginim. Am putea lua drept dovadă pe Byron, Shelley, Victor Hugo, Schiller, Mickiewicz etc., dar toți aceștia pot să pară prea tendențioși și de aceea luăm un poet care pare mai obiectiv decît alții, pe genialul Shakespeare. Operele lui Shakespeare au un element educator și moralizator foarte mare. În ce constă moralitatea operelor lui? Shakespeare a analizat pasiunile omenești și ciocnirile între dînsele, a pătruns inima și sufletul omenesc, așa că a rămas neîntrecut atît de cei dinainte de dînsul, cît și de cei ce l-au urmat. Unde este dar în această lucrare, care pare atît de obiectivă, unde este elementul moralizator? Da, în adevăr, Shakespeare nu pune pe eroii săi să dea pe față convingerile morale, nu le pune în gură învățături morale, nu pedepsește anume, din partea sa, pe cei ce îi crede nemorali și nu răsplătește virtutea; și dacă făcea asemenea lucru nu numai că n-ar fi unul din cei mai mari artiști ai lumii, dar chiar n-ar fi artist de fel. Shakespeare nu ne dă lecții de morală, cu toate acestea operele lui poartă pecetea neștearsă a unei înălțimi morale și ideale, a unor sentimente omenești pînă la care puțini au ajuns chiar acum, trei veacuri după ce a trăit marele artist. Shakespeare nu ne face curs de morală în *Romeo și Julieta,* dar gingășia, iubirea, compătimirea pentru suferința altora, puse de poet în opera sa, ne ațîță cu tărie aceleași simțiri. Compătimirea adîncă pe care o simțim noi către regele Lear și care ne strînge inima de durere, care parcă ne-ar rupe-o cu cleștele, cînd el strigă: *„Cordelia! Cordelia! stay a little!"* ori cînd repetă deznădăjduit: *„Never, never, never, never, never!"*, această adîncă durere și compătimire este totuși mai mică decît ceea ce trebuie să o fi simțit însuși artistul zugrăvindu-ne pe nefericitul rege. Shakespeare ne deșteaptă sentimentele cele mai înalte, ne ațîță cele mai ascunse coarde ale bunătății, iubirii, compătimirii; tot-

* *Philosophie de l'art,* vol. I, p. 34, 35.

odată ne deşteaptă groază împotriva crimei, dar nu contra criminalilor. Cu o pătrundere genială, uimitoare, marele Shakespeare a înţeles, acum trei veacuri, că criminalii sînt oameni anormali, bolnavi, nebuni ; acum trei sute de ani a înţeles, ori cel puţin a simţit, că ei merită compătimire mai mult decît răzbunare ; cu marea sa inimă, genialul poet a înţeles că crimele sînt un rod fatal al societăţii, al mijlocului, al temperamentului şi de aceea a ajuns la concepţiunea morală că criminalii sînt productul fatal al condiţiilor de trai şi că merită compătimire. El nu ne spune lămurit acestea, dar le simte şi ne face să le simţim şi noi. Cînd Macbeth se arată după grozavul omor al regelui Duncan, vedem înaintea noastră un nebun, un om nimicit sufleteşte. Mîndrul than de Glamis, îndată după omor, ca un şcolar fricos întreabă : „N-ai auzit vreun zgomot ?“ *. Iar toată turbarea sufletului acestui nenorocit o vedem în întrebarea naivă şi grozavă totodată : „Dar pentru ce n-am putut rosti «amin» ?“ **.

Şi cînd tot chinul conştiinţei lui bolnave izbucneşte în înfricoşatele cuvinte : „Şi acest glas tot strigă prin toată casa : «Nu mai dormi ! Glamis a ucis somnul, şi iată de ce Cawdor nu va mai dormi. Macbeth nu va mai dormi !»“ ***.

Aceste cuvinte ne îngheaţă inima, simţim că Glamis în adevăr a omorît somnul, şi anume somnul său chiar, şi că Macbeth nu va mai dormi şi nu ştim pe cine să plîngem mai mult : pe nefericita jertfă ori pe nefericitul criminal. Cele mai curate sentimente omeneşti, cele mai înalte vederi morale, închipuiri morale largi, care au umplut inima regelui poeţilor, s-au încorporat în operele lui, şi aceste opere deşteaptă, ca prin farmec, într-un şir de generaţii ce s-au urmat de atunci pînă acuma şi se vor mai urma încă, deşteaptă aceleaşi simţiri, aceleaşi măreţe închipuiri, aceleaşi sentimente morale. Iată puterea educatoare şi moralizatoare a operelor lui Shakespeare. Înălţimea morală şi ideală a lui Shakespeare însuşi le dă puterea aceasta şi întrucîtva chiar marea lor putere artistică. Aici este locul să explicăm în cîteva cuvinte o frază

* *„Didst thou not hear a noise ?“*

** *„But wherefore could not I pronounce «amen» ?“*

*** *„Still it cried : «Sleep no more !» to all the house ; «Glamis hath murder'd sleep, and therefore Cawdor shall sleep no more, — Macbeth shall sleep no more»“.*

spusă mai înainte, că înălţimea morală şi ideală a artistului îl va face să poată mai uşor crea o operă mare. În adevăr, acea stare sufletească, aţîţarea nervoasă, inspiraţia într-un cuvînt, care e trebuitoare unui artist, va veni mai cu tărie la cel ce va sta la înălţimea morală şi ideală a veacului său decît la artistul care nu va îndeplini această condiţie. Şi aici putem lua ca martor pe cel mai mare poet al veacului nostru, pe Goethe, citat de Taine : „Pentru a face opere frumoase — zice Taine —, singura condiţie este cea arătată de marele Goethe : «Umpleţi-vă mintea şi inima, oricît de largi ar fi, cu ideile şi sentimentele veacului vostru şi opere mari veţi face»“ *. Aceste adînci cuvinte le-am putea completa în modul următor : „Umpleţi-vă inima şi sufletul, cît de largi ar fi ele, cu ideile, simţirile, cu toată moralitatea veacului vostru şi opere artistice şi moralizatoare veţi produce“.

*

După ce am dobîndit cîteva principii adevărate, ne vom sluji de dînsele pentru a lumina unele din spusele noastre şi care au părut multora greşite. Cînd am zis că opiniile, principiile politice şi sociale ale unui scriitor satiric pot să scadă însemnătatea satirei lui şi să-i împiedice chiar, pînă la un punct, dezvoltarea talentului lui, această părere a noastră a fost primită cu neaprobare nu numai de către d-l Maiorescu, dar şi de unii din prietenii noştri. Unii din prieteni ne ziceau : ce au a face credinţele politice cu scrierile literare ? „Căci pentru orice om cu mintea sănătoasă — urmau ei, ca şi d-l Maiorescu — este evident că, dacă azi artistul rîde de liberali, mîine poate să rîdă de conservatori, şi aşa mai departe ; de asemenea şi talentul lui poate să se dezvolte cît de mult ; căci n-are nimic de împărţit cu credinţele politice“. Nu ştiu ce opinie va avea d-l Maiorescu, dar de prietenii noştri sîntem bine încredinţaţi că vor înţelege cît de mult greşeau. Dacă principiile arătate mai sus sînt adevărate, şi despre acest fapt nu ne îndoim, nu mai poate să fie îndoială că avem dreptate noi. Dacă în opera artistică se reproduce caracterul autorului, dacă înălţimea lui ideală şi morală este condiţia de căpetenie pentru producerea de

* *Philosophie de l'art*, vol. I, p. 123—124.

opere moralizatoare, dacă, în sfîrșit, pentru a face opere mari se cere să ne umplem mintea și inima cu cele mai mari idei și sentimente ale veacului... cum pot atunci să fie fără înrîurire credințele, idealurile politice și sociale ale artistului, mai ales cînd opera are ca obiect viața politică și socială ? Ar fi în cîtva încă de înțeles dacă subiectul artistului ar fi viața privată, lăuntrică a omului, deși chiar atunci am avea multe de zis. Dar cînd un scriitor ne face o satiră împotriva unui strat social întreg, atunci a spune că credințele politice și sociale ale autorului n-au nici o înrîurire e absurditate. „Altfel ne descrie lumea Heine, altfel Leopardi, altfel Hugo", ne zice d-l Maiorescu. Da, perfect adevărat. Și cînd se va scrie satira unui strat social întreg, altfel o va scrie un conservator religios, altfel un liberal ipocrit, altfel un socialist ateu. Lucrurile de care va rîde, felul rîsului, tăria lui, totul va atîrna de felul scriitorului și de idealurile lui politice și sociale.

Cît despre înrîurirea idealurilor în general și a celor politico-sociale îndeosebi asupra felului operelor unui artist și asupra puterii lor moralizatoare, mi se pare că nu mai încape îndoială. Puțin am putea să mai adăugăm în această privință la cele zise pînă aci. Pentru ca autorul să rîdă și să ne facă și pe noi să rîdem, trebuie ca subiectul să deștepte rîs mai întîi într-însul, trebuie să-i pară lui mai întîi de rîs. Cu cît însă va sta artistul mai sus de contemporanii săi, cu atîta va găsi mai mult material pentru rîs și cu atîta rîsul lui va cuprinde un cîmp mai larg, cu atîta va fi mai adînc, va lovi mai tare, va arde în carne vie. Un om cu dezvoltarea ideală a lui Nae Ipingescu, oricît de mare talent artistic ar avea, n-ar putea să ne facă să rîdem de stratul social al cărui eroi sînt „Inimă rea", „Zița" etc. ... n-ar putea pentru că stratul de care vorbim nici n-ar stîrni rîsul lui Nae Ipingescu ; asemenea artist ar putea să ne facă să rîdem de un strat mai de jos... Același lucru trebuie să spunem și în privința înălțimii morale a autorului. Cu cît va fi mai mare înălțimea morală de la care observă artistul societatea descrisă, cu atîta mai adîncă înrîurire vor avea scrierile lui, cu atîta rîsul lui (e vorba de satiră) va lovi mai tare și, mai ales, va lovi tocmai ce trebuie lovit. Acestea toate sînt lucruri, putem zice, comune, și e de mirare numai că se găsesc oameni care nu pot să le înțeleagă. Asemenea

este foarte lămurit lucru că satira, în *orice formă artistică* s-ar arăta, își lărgește lucrarea, cuprinzînd viața politică și socială, și atunci idealele autorului vor juca un rol foarte însemnat în satiră, și dacă vor fi puțin înalte lucrarea va pierde foarte mult din înrîurirea sa moralizatoare. Și iată de ce am zis noi că nu se poate rîde cu succes de o societate, de viața ei politico-socială, și mai ales că nu-i cu putință un rîs cu putere moralizatoare și educatoare cînd artistul are idealele în urmă, în loc să le aibă înainte. Din doi artiști satirici, aflători în împrejurări dealtfel deopotrivă, acela va avea înrîurire mai mare, și educatoare și moralizatoare, și chiar va face opere mai mari, care va avea idealuri sociale mai înalte. Adevărul ziselor noastre nu poate fi zdruncinat nici într-un chip.

Cît de mare este rolul idealurilor sociale înalte în literatură ne dă dovadă convingătoare toată activitatea grupului junimist. Rugăm pe cititori să caute tabloul fotografic al cercului junimist de la *Convorbiri literare*. Ce mai pleiadă de oameni tineri, talentați : poeți, critici, oameni de știință, oameni tineri, energici și mulți chiar cu totul neatîrnați din punctul de vedere material ! Cît de mult făgăduia acest mare, strălucit cerc literar pentru dezvoltarea intelectuală, morală și estetică a României ! Dar poate n-au fost priitoare împrejurările în care se afla țara, poate ele n-au lăsat pe acest cerc să capete înrîurire asupra minților și inimilor ! Oh, nu, cu totul dimpotrivă. Împrejurările au fost atît de bune, atît de potrivite cum rar se poate întîmpla în istoria unei nații. A fost după scuturarea jugului influențelor străine, după ridicarea iobăgiei, după introducerea formelor europene, cînd instituțiile cele noi nu-și arătaseră încă arama, cînd toți aveau iluzii mari, cînd prin urmare o lucrare inteligentă putea foarte ușor să deștepte simpatii, entuziasm chiar. De altă parte, din punctul de vedere literar nu era făcut mai nimica în țară. E greu de cîștigat înrîurire mare în țara lui Molière, Alfred de Musset, Victor Hugo ; dar într-o țară unde în privința literară nu era făcut mai nimica putea căpăta influență și un cerc mai puțin numeros, mai puțin talentat decît al *Convorbirilor literare*. Așadar acest cerc literar ar trebui să aibă nespus de mare înrîurire în țară, judecînd *a priori*, ar trebui să dea tonul întregii mișcări literare, ar trebui să aibă mii de prozeliți, să

producă mulțime de opere însemnate, să fi prins rădăcini în toate unghiurile țării, să fi făcut educația unei generații întregi. Cît de mult însă se deosebește acest tablou, ce ar trebui să fie, de ceea ce este în adevăr! Înrîurirea *Convorbirilor literare* a fost neînsemnată, școală literară n-au înființat, mai toți oamenii talentați din acest cerc literar au părăsit literatura pentru meserii mai mănoase. De unde urmează oare această mare deosebire între ce trebuia să fie și ce este în adevăr? După noi, una din pricinile de căpetenie este următoarea. Pentru a căpăta o înrîurire așa de mare cum am zis, ar fi trebuit o activitate energică, plină de jertfe, cuvinte pline de foc, care să meargă drept la inimă, jertfe materiale, și toate acestea se puteau face numai în numele unei idei mari, toate se puteau numai cînd cercul însuși ar fi stat la o mare înălțime ideală, cînd prin concepțiunile sale ar fi putut lumina și înnobila pe concetățeni, numai astfel ar fi putut cîștiga înrîurire adîncă și statornică. Pentru a sta însă așa de sus ar fi trebuit idealuri sociale înalte; în privința aceasta însă, cercul nostru era junimist-conservator; luminătorii, dacă nu erau săraci cu duhul, dar erau mai săraci cu idealuri mărețe decît chiar concetățenii lor. Iată una din condițiile de frunte pentru care influența lor a fost neînsemnată, mai ales în comparare cu ceea ce se putea aștepta; cea mai mare parte a părăsit literatura, iar cel mai sincer, cel mai impresionabil și poate cel mai talentat dintre ei, un poet în toată puterea cuvîntului, care s-a încrezut cu tot sufletul în idealurile conservatoare, în idealurile trecutului, acest poet s-a ruinat psihicamente. Da! cu imaginație fierbinte, cu inimă caldă și sinceră s-a afundat Eminescu în idealurile trecutului, în idealurile conservatorilor noștri și... s-a înecat. Mizeriile și proza vieții de azi sfîșiau inima simțitoare a poetului, iar mîngîierea de a-și vedea idealurile realizate în viitor, mîngîiere care dă putere tuturor caracterelor mari, nu putea s-o aibă poetul, pentru că idealurile lui erau „la o mie patru sute". Iată ce tragedie se petrecea în inima lui Eminescu și de ce a scris:

Sînt sătul de-așa viață... nu sorbind a ei pahară,
Dar mizeria aceasta, proza asta e amară...

iar cînd tragedia sufletului său a ajuns la prea mare străşnicie, atunci, atunci:

Dar tot șuieră și strigă, scapără și rupt răsună,
Se împing tumultuoasă și sălbatecă pe strună,
Și în gîndu-mi trece vîntul, capul arde pustiit,
Aspru, rece sună cîntul cel etern neisprăvit...
Unde-s șirurile clare din viață-mi să le spun?
Ah! organele-s sfărmate și maestrul e nebun! *

Nimicirea înrîuririi și însemnătății cercului literar al *Convorbirilor literare* este o lecție cu înțeles adînc, o lecție pentru toți cei care știu a cugeta, și mai ales o lecție instructivă pentru aceia care ar fi vroit să ridice steagul pe care n-a putut să-l țină cercul *Convorbirilor literare*. Acestora din urmă mai ales le vom repeta totdeauna, iarăși și iarăși: „Umpleți-vă inima și sufletul, oricît de largi ar fi ele, cu cele mai înalte sentimente și idealuri, cu cea mai înaltă morală a veacului vostru și opere însemnate, educatoare și moralizatoare veți produce".

* [Scrisoarea a IV-a.]

CEVA DESPRE CLASICISM ȘI ROMANTISM [37]

Clasicism, romantism, realism, idealism, naturalism, documente omenești, adevărată zugrăvire a vieței, anchetă literară etc., etc., etc., iată cuvinte, care se repetă mereu cînd e vorba de literatură, care se aruncă cu duiumul în orice foileton literar. Dar veșnica repetare a acestor cuvinte nu dovedește de fel că ele sînt pricepute lămurit, ba dimpotrivă, nu numai în public, dar chiar între cei ce se îndeletnicesc cu literatura domnește cea mai mare neînțelegere în privința acestor numeroși termeni literari.

Spre pildă :

În foița literară a unui ziar din capitală, fiind vorba despre Don Carlos al lui Schiller, se spunea că Schiller este din școala romantică germană ; în alt ziar am citit același lucru despre Goethe ! Cei cu aceste păreri au avut fără îndoială cuvintele lor : Schiller, după stil, după metoda lui de a scrie, după înjghebarea dramelor sale, poate de multe ori să pară romantic. Adevărul însă nu-i astfel. Școala romantică germană a avut ca reprezentanți și întemeietori pe frații Schlegel, pe Hoffmann, pe Tieck, pe Novalis, Werner, Arnim, Uhland etc., iară poeții geniali ai Germaniei — Goethe, care a scris *Iphigenia* și *Prometeu*, Schiller, care a scris *Die Götter Griechenlands* * — pot fi numărați mai degrabă între clasici decît între romantici. Între aspirațiile și idealurile înalte umanitare ale lui Schiller și tendințele și năzuințele înguste ale romanticilor germani este o prăpastie ; și Goethe era chiar în război pe față, în luptă înverșunată cu romanticii germani.

* [Zeii Greciei.]

Altă pildă :

Zola socoate pe Balzac și pe Stendhal ca întemeietorii naturalismului modern, ca scriitori naturaliști și, negreșit, are cuvintele sale cînd gîndește așa ; Brandes însă, în monumentala sa carte *Die Literatur des neunzehnten Jahrhunderts* *, îi numește romantici ; în schimb însă pe Byron și pe Shelley îi pune între naturaliști. Îmi închipui ce ochi trebuie să facă Zola văzînd că un critic de talia lui Brandes pune pe autorul romanului *Cousine Bette* ** și pe autorul scrierii *Rouge et Noir* *** între romantici ; iar pe autorul lui *Manfred*, care cheamă duhuri din lumea cealaltă, între naturaliști !

Cum se vede, chiar între scriitorii de frunte ai străinătății nu-i înțelegere nici măcar într-o chestiune așa de simplă cum e clasificarea scriitorilor în romantici și naturaliști. Și noi de acest fapt nu ne mirăm. Producțiunile spiritului omenesc sînt rezultatul unui mare număr de factori și de condiții, și de aceea e greu, foarte greu de a le clasifica și lămuri. De multe ori vom putea pune pe un scriitor într-o grupă, într-o școală, luînd în seamă una din creațiunile sale, sau să-l numărăm în altă grupă, în altă școală, sprijinindu-ne pe altă producție a lui. Mickiewicz, genialul poet al Poloniei, a scris pe *Konrad Wallenrod*, o poemă cu desăvîrșire romantică, dar a scris și pe *Pan Tadeusz*, o superbă icoană a moravurilor șleahtei, nobilimii polone, o admirabilă poemă naturalistă. Lermontov, marele poet rus, a scris o poemă, *Demon*, cea mai frumoasă poemă scrisă în limba rusească, o poemă romantică, unde e vorba de o prințesă din Caucazia și de un demon, adică înger căzut ; dar a scris și un roman, *Un erou al timpului nostru*, unul din cele mai bune din bogata literatură naturalistă a Rusiei. Dickens a scris admirabile romane naturaliste și în același timp a scris nuvele mistice à la Hoffmann ; mai mult, în aceeași operă găsești cîte o scenă exactă, naturală, perfectă și cîte una plină de imaginație fantastică, deci cu totul romantică.

* Literatura veacului al XIX-lea.
** [Verișoara Bette.]
*** [Roșu și negru.]

Balzac ne-a dat tipuri naturaliste nepieritoare, ca Rastignac, Baron Hulot, dar ne-a dat şi tipuri ca Vautrin, un fel de Jean Valjean al lui V. Hugo, ori pe Lambert, o imaginaţie mistică şi bolnăvicioasă à la Hoffmann. Aceste pilde, pe care aş putea să le înmulţesc după poftă, arată şi ele cît de nehotărîte şi cît de greu de lămurit sînt producţiile literare; tot aşa de încurcate şi de puţin luminate sînt noţiunile de: romantism, naturalism, idealism.

Nu mai puţin încîlcite, ba poate şi mai mult chiar, sînt expresiunile: anchetă literară, documente omeneşti, analiză psihologică etc., etc.

Complexitatea chestiunii cu care ne îndeletnicim face folositoare şi de dorit orice lucrare menită să aducă puţină lumină în astă privinţă; tocmai acest gînd m-a făcut să scriu cîteva articole în această privinţă pentru cititorii noştri. Fireşte că n-am deloc pretenţia de a aduce lumină în toate chestiunile sus-pomenite sau de a face o clasificare raţională a scriitorilor; întreprinderea aceasta ar întrece cu mult puterile mele. În aceste cîteva articole voi să arăt nişte consideraţii personale, care mi se par adevărate, precum şi multe păreri de ale altora, ce-mi par că răspîndesc oarecare lumină asupra acestor chestiuni literare. Adevărul este că am vrut şi voiesc să scriu mai ales despre realism şi naturalism (între aceşti doi termeni noi facem o deosebire însemnată, cum vor vedea cititorii noştri) în literatura modernă, dar, începînd să scriu, am văzut că nu e cu putinţă a vorbi despre literatura modernă fără să amintesc despre sistemele literare şi artistice ce au fost mai înainte.

Fenomenele literare şi artistice, ca şi fenomenele în general sînt strîns legate, izvorăsc unele din altele. În lanţul nesfîrşit de fenomene, în şirul fără margini de cauze şi efecte, nu poţi lămuri un fenomen fără să atingi întregul lanţ; nu poţi atinge un fapt, fără să vorbeşti de toate faptele premergătoare şi care îl condiţionează. Şi tocmai din această pricină, vroind să vorbesc în special despre şcoala naturalistă şi realistă modernă, nu pot să nu pomenesc, măcar pe scurt, şi de şcoalele literare şi artistice de mai înainte.

Clasicismul antic şi romantismul din veacul de mijloc

Marele poet german Heinrich Heine, vorbind despre şcoala romantică germană în admirabila sa carte *Die Romantische Schule* * — unde se arată tot atît de adînc critic, pe cît e de mare poet — se întreabă: Care este deosebirea între clasicism şi romantism? Că unul reprezintă literatura şi în general arta societăţii antice; iar altul literatura şi arta societăţii în veacul de mijloc, asta arată numai şirul cronologic al existenţei lor, dar nicidecum deosebirea intrinsecă între dînsele. Arta clasică e plastică. Foarte bine; dar arta, adevărata artă, e în general plastică, fie ea clasică, fie romantică. „Oare chipurile din *Comedia Divină* a lui Dante sau de pe tablourile lui Rafael nu sînt ele tot aşa de plastice ca şi cele din Virgiliu şi de pe pereţii Herculanului?", zice Heine. Care e dar deosebirea caracteristică?

Această deosebire, în esenţa ei, după Heine e următoarea. Arta clasică avea de reprezentat finitul material; arta romantică — infinitul spiritual. Arta clasică avea de înfăţişat relaţii materialiste; arta romantică, relaţii spirituale. De aicea urmează că în arta plastică antică producţiile artistului erau cu totul identice cu ceea ce vrea să înfăţişeze; pe cînd în arta din veacul de mijloc nu era niciodată identitate cu ceea ce dorea artistul să arate. Prin aceste cuvinte se arată în parte deosebirea fundamentală între clasicism şi romantism; dar pentru deplina pricepere a acestei deosebiri, şi mai ales pentru a pătrunde înţelesul fiecărei din aceste două şcoli artistice, se cere să intrăm în dezvoltări mai amănunţite.

*

Pe coastele şi în insulele Mării Egee trăia acel popor mic la număr, dar mare şi prin însemnătatea sa istorică, prin înrîurirea ce a avut-o asupra propăşirii neamului omenesc. Un pămînt bogat, o climă superbă au înlesnit grecilor să poată uşor ajunge la îndestularea celor mai de căpetenie trebuinţe materiale fără multă muncă; de altmintrelea grecii, cetăţenii liberi, nici nu munceau, ci sclavii se îndeletniceau cu munca materială. Această în-

* [Şcoala romantică.]

destulare materială, deşi neluxoasă, această scutire de griji pentru viaţa de toate zilele trebuia să dea, şi a dat, caracterului cetăţenilor liberi ai Greciei libere linişte, spirit de neatîrnare, de demnitate personală. Aceste calităţi ale caracterului cetăţeanului din Grecia trebuiau să producă şi instituţiile democratice şi egalitare ale acestei ţări. În cetatea sa, cetăţeanul se simţea stăpîn. În cetatea greacă, toţi cetăţenii se cunoşteau, erau rude ; cinsteau pe adevăratul sau închipuitul lor strămoş comun. Solidaritatea domnea printre cetăţeni cel puţin pînă cînd s-au dezvoltat clasele şi lupta de clase, care a adus după sine pieirea acestei solidarităţi.

Dar libertăţile şi toate bunurile cetăţii trebuiau apărate împotriva vecinilor, care în fiecare minut puteau să năvălească, să distrugă cetatea, să prefacă pe cetăţenii liberi în robi. Război, şi un război aproape necontenit, trebuia să poarte omul antichităţii, şi caracteristica războiului din acele vremuri era întemeierea lui pe puterea, pe îndrăzneala soldatului. Nu invenţiile tehnicii moderne, care au prefăcut pe soldatul timpurilor noastre într-un automat, ci dibăcia, puterea fizică a luptătorului hotărau biruinţa. Lupta pentru existenţă a făcut deci pe Grecia să-şi îndrepte toată luarea-aminte, toată puterea ei pentru a forma trupuri sănătoase, voinice. Gimnastică, alergări, lupta cu pumnul. Fel de fel de exerciţii corporale, traiul vecinic sub cerul liber, iată educaţia grecilor. Traiul material şi social fericit, lupta pentru existenţa cetăţii, amîndouă acestea au făcut din greci mai ales materialişti, oameni care vedeau în sănătate, înflorirea trupului idealul perfecţiei omeneşti. Şi acest ideal materialist şi-a pus pecetea nu numai pe arta Greciei, dar chiar şi pe religia ei. „În Homer, care e biblia grecilor — zice Taine —, veţi găsi pretutindenea că zeii au trup omenesc, carne pe care lăncile pot s-o sfîşie, sînge roşu care curge, instincte, mînii, plăceri aşa de asemănătoare cu ale noastre încît eroii pot fi amanţii zeiţelor şi zeii au copii cu muritoarele. Între Olimp şi pămînt nu e nici o prăpastie, zeii se scoboară şi noi ne suim într-însul ; ne întrec numai pentru că nu sînt supuşi morţii, fiindcă rănile cărnii lor se vindecă mai iute, fiindcă sînt mai tari, mai frumoşi, mai fericiţi decît noi. De altmintrelea, ca şi noi, ei mănîncă, beau, se bat, se bucură de toate simţirile şi de toate facultăţile lor trupeşti. Grecia într-atîta şi-a făcut un model

din frumosul animal omenesc încît şi l-a făcut idol, glorificîndu-l pe pămînt şi îndumnezeindu-l în cer“ *.

Acest ideal materialist al corpului omenesc întărit, sănătos şi frumos a dat o artă statuară (sculptura) — fel de artă mai ales potrivit pentru a înfăţişa un trup frumos şi sănătos — cum nu s-a mai văzut de atuncea pe lume. Dovadă nouă de puterea artistică a sculptorului grec, de acele minuni ce artistul putea face din piatră este mulţimea statuilor dezgropate la Pergam şi azi aflătoare în muzeul de la Berlin. Numărul statuilor era colosal în Grecia veche. „După ce romanii au învins pe greci şi au adus statuile la Roma, numărul statuilor era deopotrivă cu al locuitorilor acestui imens oraş“, zice Taine.

Am zis că împrejurările dinăuntrul cetăţii, împrejurări materiale şi sociale îndestulătoare, au fost mai ales pricinile care au pus pecetea lor caracteristică pe arta greacă. Din aceasta nu trebuie însă să se scoată încheierea că în Grecia antică viaţa era o fericire ideală absolută. Mai întîi o fericire absolută e un nonsens, şi în orice caz astfel de fericire ideală n-a existat în Grecia. Războaiele pricinuiau mulţime de nefericiri. Afară de aceasta, pe vremea lui Pericles, adică pe timpul celei mai mari înfloriri a artei antice, în Atena erau clase şi luptă de clase ; erau cetăţeni bogaţi şi cetăţeni săraci, şi lupta dintre aceştia a fost întîia pricină a căderii democraţiei antice în Grecia. Multe nenorociri a pricinuit şi această luptă. În sfîrşit, grecii erau oameni, şi oameni ajunşi la un înalt grad de dezvoltare intelectuală şi sentimentală ; ei iubeau, urau, invidiau, se luptau, îşi răzbunau, plîngeau. Această parte întunecoasă a vieţii Greciei a găsit şi ea interpreţi geniali, cum de pildă au fost Eschil, Sofocle şi Euripide.

Dar şi în tragedie se arată acelaşi caracter esenţial al artei grece, pe care Heine a caracterizat-o astfel : „Formele plastice ale artei antice sînt identice cu ceea ce e de înfăţişat, cu ideea pe care artistul a dorit s-o reprezinte“. În tragedia greacă se vede aceeaşi siguranţă, aceeaşi înfăţişare materialistă a lucrurilor ; suferinţele omeneşti sînt înfăţişate aşa cum trebuie şi pot să fie asemenea suferinţe la oameni cu nervii sănătoşi. Sănă-

* Vezi *Philosophie de l'Art*, vol. I, p. 81—82.

tatea și puterea fizică și spirituală respiră din toate producțiile artistice grecești. Această artă a fost moștenită de romani, ale căror creații artistice reprezintă aceleași trăsături caracteristice, cel puțin pînă la epoca decăderii.

Dacă arta clasică era materialistă, cîteodată prea materialistă, arta veacului de mijloc era cu totul spiritualistă. Năvălirea barbarilor a distrus Imperiul roman ; vreme de 500 de ani barbarii năvăleau, distrugînd, trecînd prin foc și prin sabie toată cultura antică a romanilor, și cînd, în sfîrșit, în veacul al X-lea, ei s-au așezat ca biruitori, n-a rămas nici urmă din splendida cultură a vechilor locuitori. Barbarii, după ce s-au așezat ca biruitori, n-au adus pace, ci au urmat înainte cu războiul.

Feudalii, prefăcuți în baroni, purtau război vecinic între dînșii. Din castelele lor întărite ca niște fortărețe, năvăleau asupra vecinilor, jefuiau, omorau, distrugeau. Drumurile ajunseseră de neumblat, fie din pricina baronilor, care jefuiau pe călători și pe negustori, fie din pricina cetelor de hoți, care prădau ziua în amiaza mare. Mai ales a suferit poporul de jos, servii nenorociți, ale căror bordeie erau pustiite, recoltele distruse, femeile siluite.

Dacă un baron prăpădea prin foc și sabie satul altuia, acesta se răzbuna jefuind satul celui dintîi. Dar nu numai viața servilor, ci și a feudalilor ajunsese fără mare preț. Plecînd undeva, baronul feudal nu știa dacă se va mai întoarce ori, întorcîndu-se, nu știa de nu-și va găsi castelul distrus de alt baron, cu care era în vrăjmășie. Silnicia, sălbăticia, cruzimea sînt trăsăturile caracteristice ale acestei epoci. Iată ce zice Taine despre această nefericită vreme : „Șefii barbari, ajungînd castelani feudali, se băteau între dînșii, jefuiau pe țărani, dădeau foc recoltelor, nimiceau mărfurile, prădau și schingiuiau după poftă pe nenorociții lor șerbi. Ogoarele rămîneau nelucrate și lipseau cele de nevoie pentru hrană. Prin veacul al XI-lea, în șaptezeci de ani a fost de patruzeci de ori foamete. Un călugăr, Raul Glaber, povestește că se făcuse obicei de mîncau carne de om ; un măcelar a fost ars de viu pentru că atîrnase în fața prăvăliei sale carne de om. Mai adăugiți că-n murdăria și mizeria universală, prin uitarea celor mai elementare reguli de higienă, ciumele, lepra, epidemiile se aclimatizaseră ca pe pămîntul lor. Oamenii

ajunseseră la obiceiurile antropofagilor din Noua Zeelandă, la dobitocia prostească a caledonienilor și a papuașilor, *au plus bas fond du cloaque humain* *, fiindcă amintirea trecutului creștea ticăloșia prezentului ; și cele cîteva capete gînditoare care citeau încă vechea limbă simțeau cu durere imensitatea căderii și grozava adîncime a prăpastiei în care se prăbușea de o mie de ani neamul omenesc". Acest tablou e mai pe jos decît grozavul adevăr. Astfel de stare de lucruri e cît se poate de priitoare pentru a da naștere la stări sufletești bolnăvicioase. Psihologia fiziologică va explica și explică chiar acuma multe din anormalitățile sufletești zămislite și dezvoltate în veacul de mijloc. De domeniul psihologiei științifice e și explicarea următorului fenomen, care deocamdată se pare ciudat și de necrezut. Alergarea după fericire, adică năzuința de a ajunge la deplina armonie și neîmpiedicata dezvoltare trupească și sufletească, e cea mai fundamentală lege a dezvoltării omului și omenirii. Cînd vreun factor natural sau social vine și împiedică această dezvoltare, cînd acest factor muncește, tortureaza, distruge pe om fizicește și moralicește, atunci se naște o reacție împotriva acelei stavile care se împotrivește celei mai temeinice din legile dezvoltării omenești ; omul se silește să învingă vrăjmașul, să-l distrugă de e cu putință. Cînd însă acest factor lucrează cu tărie și distrugător, cînd mai ales lucrează o vreme îndelungată, istovind toate puterile, toată energia omului, atuncea se întîmplă un lucru straniu : omul nu numai că se împacă cu vrăjmașul sau vrăjmașii ce-l distrug, îl nimicesc, dar chiar începe să idealizeze această nimicire a sa morală și materială, începe s-o idealizeze în arta și religiunea sa. Dacă sărăcia, jaful și alte nenorociri de tot felul împiedică pe om să ducă o viață casnică liniștită, cu nevasta și copiii săi, dacă un șir de factori istorici neprielnici împiedică viața familială, atuncea omul se deprinde din ce în ce mai mult cu necăsătoria ; mai mult, încetul cu încetul femeia ajunge pentru dînsul ceva necurat, traiul împreună cu o soție e disprețuit, iar fecioria femeii și a bărbatului ajunge să fie ideal omenesc. Cînd cei mai mari iau din gura omului cea din urmă bucățică de pîne, îl despoaie de cea de pe urmă haină, dacă omul e silit să trăiască gol și lihnit de foame,

* [La ultimul grad al decăderii umane.]

apoi cu timpul nu numai că se obişnuieşte cu această stare de lucruri, dar începe chiar s-o idealizeze ; toate mulţumirile trupeşti le priveşte ca necurate, pline de păcate ; iar adevăratul ideal e sărăcia, traiul în vizuină, hrana cu rădăcini. Dacă nişte păcătoase împrejurări sociale împiedică pe om să vieţuiască împreună cu semenii săi, să ducă adică o viaţă socială, atunci pe nesimţite şi din ce în ce mai mult idealul omului e pustnicia. Într-un cuvînt, cînd nişte păcătoase condiţii naturale şi, mai ales, sociale nimicesc pe om din toate punctele de vedere, atunci omul idealizează această nenorocire. Aşa, India se va umple de fachiri, care trăiesc în pustiuri, se îngroapă în pămînt, stînd astfel săptămîni întregi ; ea va da o concepţie filozofică în centrul căreia va sta cuvîntul nimicirii : „Nirvana". Tot aşa Europa din veacul de mijloc se va umple de o mulţime de sfinţi, pustnici, asceţi, care îşi vor chinui trupul, vor umbla goi, flămînzi ; iară esenţa religiei creştine va fi persecutarea trupului omenesc, blestemarea cărnii. Aşa e în Persia, în Egipt şi-n toate ţările unde există anume condiţii istorice.

La întîia vedere se pare că aceste fapte contrazic, ori mai bine nimicesc chiar cu desăvîrşire, legea fundamentală enunţată mai sus, adică alergarea după fericire. Adevărul însă e că chiar idealizarea nimicirii este tot o alergare după fericire, dar o alergare *sui generis*. Omul neputînd să realizeze fericirea într-un chip normal, prin îndestularea armonică a tuturor trebuinţelor trupeşti şi sufleteşti, tinde să realizeze această fericire într-un chip nenormal, prin nimicirea trupului, a materiei, şi prin idealizarea spiritului. Întocmai după cum un rîu ce curge pe-o albie curată, între maluri pline de verdeaţă, dacă găseşte o stavilă în mersul său, se revarsă în altă parte şi e silit să-şi facă drum prin mocirle şi stînci ; aşa şi viaţa oamenilor, a societăţilor, oprită în mersu-i normal către fericire, tinde să realizeze această fericire pe căi piezişe şi stîncoase, prin mocirle spiritualiste. Fireşte că astă ridicare a spiritului la demnitatea unui ideal, despărţindu-l de materie, de corp şi punîndu-l în vrăjmăşie de moarte cu materia, este un lucru tot atît de anormal pe cît de anormale au fost împrejurările politice şi economico-sociale care au provocat-o.

Alăturea cu această idealizare a spiritului despărţit de trup şi pus în vrăjmăşie cu dînsul, alăturea cu această

boală psihică s-au dezvoltat alte stări sufleteşti bolnave. Veacul de mijloc e epoca clasică a psihozelor şi nevrozelor de tot felul. Un individ apucat de epilepsie în stradă provoacă aceeaşi boală la unii din privitori care erau cu desăvîrşire predispuşi la orice boală nervoasă. Alt individ e bolnav de nesimţire (anestezie) într-o parte a trupului său ; aceasta e o dovadă atît pentru dînsul cît şi pentru ceilalţi că dracul, necuratul, s-a încuibat într-însul, căci cum să se explice faptul că tăierea unei părţi a trupului nu-i simţită de individ ? Şi individul bolnav e ars de viu, ca unul ce slujeşte de locuinţă dracului. Un om e apucat în mijlocul uliţei de dorinţa de a juca, dorinţă peste putinţă de învins, începe să joace, şi-n puţină vreme se alcătuieşte în jurul lui un cerc de oameni care joacă fără voia lor. Şi această bandă de dănţuitori porneşte prin oraşe şi prin sate, umplînd de aceeaşi boală nervoasă şi pe alţii.

Pentru toate aceste boli a fost o singură şi temeinică explicare ; în bărbat sau în femeie au intrat draci, deci aceşti oameni sînt în legătură cu necuratul şi trebuie arşi de vii. Pe femei le legau şi le aruncau în apă, şi dacă ar fi căzut la fund era dovadă că sînt curate, iar de rămîneau plutind pe deasupra, apoi era sigur că sînt în legătură cu Satana şi le osîndeau la moarte prin foc. Dacă omul e nevinovat, apoi mîna-i, pusă în foc, nu trebuie să ardă ; dacă, dimpotrivă, mîna arde, apoi, desigur, omul are niscaiva legături cu Scaraoschi. Acestea, şi o mulţime de alte fapte de aceeaşi natură, caracterizează această epocă fără seamăn de tristă şi dureroasă. Cînd te gîndeşti la acea vreme grozavă, versurile celui mai mare poet al acelui timp îţi răsună în urechi :

Noi siam venuti al luogo ov'io t'ho detto
Che tu vedrai le genti dolorose
C'hanno perduto'l ben dell'intelleto *.

Despre nefericiţii oameni ai acestei epoce cu drept cuvînt se poate zice, dimpreună cu marele poet :

* [Am ajuns la locul în care ţi-am spus
Că vei vedea neamurile dureroase,
Că au pierdut darul minţii.]

Questi non hanno speranza di morte;
E la lor cieca vita e tauto bassa,
Che invidiosi son d'ogni altra sorte.

Fama di loro il mondo esser non lassa;
Misericordia e Giustizia li sdegna.
Non ragioniam di lor, ma guarda e passa. *

Și cînd marele și mîndrul cetățean al Florenței și primul poet al acestei epoce, exilat din Florența pribegea printre străini, trăind din milă, a avut acel vis grozav care se cheamă *Iadul,* pe a căruia poartă e scris cu litere de sînge și de foc :

Per me si va nella città dolente,
Per me si va nell'eterno dolore,
Per me si va tra la perduta gente;
. . . .
Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate. **

Infernul lui Dante e opera caracteristică a vremii aceleia ; toate culorile întunecate, toate lacrimile, tot sîngele cu care Dante a zugrăvit iadul său au fost luate din viața reală care îl inconjura.

De altmintrelea e de înțeles cum trebuia să fie în general arta acestei vremi. Arta oglindește, într-un fel ori în altul, viața unei epoci. Caracteristica vieții spirituale din vîrsta de mijloc a fost idealizarea și o idealizare exagerată a spiritului în dușmănie cu materia, și dacă tot așa va fi și în artă, aceeași va fi trăsătura ei caracteristică. Dacă arta din veacul de mijloc va cînta iubirea, acea iubire nu va fi sănătoasă, normală, ci o dragoste platonică, nefirească. Un cavaler care se luptă întreaga lui viață pentru gloria iubitei sale, un cavaler care arată

* Aceștia n-au nădejde de moarte
Și viața lor întunecată e așa de înjosită
Incît pismuiesc orice altă soartă.

Lumea nu lasă să se facă veste despre dînșii,
Mila și dreptatea îi disprețuiește :
Nici te gîndi la ei, ci privește și treci.

** Prin mine se merge în cetatea plină de jale,
Prin mine se merge în durerea fără sfîrșit,
Prin mine se merge la oamenii pierduți.
. . . .
Părăsiți orice nădejde, voi care intrați.

minuni de curaj și de virtute și care mereu gîndește, suspină, plînge după iubita-i ; iată pe cine vor cînta trubadurii. Eroul nuvelelor va fi același cavaler, încărcat cu toate virtuțile, prefăcut într-o virtute abstractă. Alt erou va fi un călugăr, iarăși o virtute, sfințenia personificată și emancipată de înrîurirea trupului, a materiei, a cărnii. Stilul scrierilor asemenea se spiritualizează, dacă ni se îngăduie astă expresie, el ajunge exagerat, necorect, plin de comparații bizare, aproape nebune. Concepțiunile artistice sînt pline de simbole, de alegorii. Arta, în dorința ei de a spiritualiza pînă la exagerare, în alergarea ei după emanciparea, sau mai bine zis după despărțirea absolută a sufletului de trup, ar vrea să ne dea imagini spiritualiste, lipsite de orice substrat material ; dar, o asemenea minune fiind cu desăvîrșire peste putință, arta tinde la simbolizare. Așa, de pildă, smerenia și lăcomia sînt două trăsături deosebite ale caracterului omenesc ; pentru a le înfățișa, scriitorul clasic ar lua un om cu aceste însușiri și l-ar reprezenta. Artistul din veacul de mijloc însă ar dori să înfățișeze aceste două însușiri : una o virtute, alta un viciu, în pura lor spiritualitate, făcînd abstracție de trup ; acest lucru fiind nefiresc și cu totul peste putință, artistul aleargă după simbole, și așa smerenia o va reprezenta printr-o oaie, de pildă, iară lăcomia printr-o lupoaică.

În întîiul cînt din *Iadul* lui Dante avem următoarea scenă : Poetul se rătăcește într-o pădure, caută o ieșire, dar nu găsește. În drumul său zărește o colină păzită de trei animale : o panteră, un leu și o lupoaică.

După comentatori, pădurea e simbolul nefericitei patrii a poetului, colina înseamnă tendința ei către o stare mai fericită, iar pantera, leul și lupoaica sînt desfrînarea, ambiția și zgîrcenia.

„Călătoriile aventuroase ale unui erou au și însemnare ezoterică, semnificînd, de pildă, drumul aventuros al vieții în genere ; zmeul învins este păcatul ; migdalul, care trimite din depărtare parfumul său călătorului, este treimea, D-zeu tatăl, D-zeu fiul și D-zeu duhul sfînt, care în același timp fac unul, după cum partea cărnoasă, coaja și sîmburul formează migdala.

Cînd Homer descrie armele unui erou, el le descrie cum sînt, ne spune și care cît prețuiește, adică un număr mai mare ori mai mic de capete de vite, dar cînd un

călugăr din veacul de mijloc descrie în poeziile sale hainele Maicii Domnului, apoi putem fi siguri că el prin hainele acelea înțelege atîtea virtuți, că o anumită însemnare este ascunsă sub aceste sfinte veșminte ale preacuratei Fecioare Maria, care, deoarece fiul este sîmburele migdalei, „ea cu drept cuvînt e cîntată ca floarea pomului“ *.

E ușor de înțeles ce încordare de imaginație trebuie să pricinuiască această tendință de spiritualizare la extrem. La Dante această spiritualizare extremă a imaginației produce cîteodată tablouri sublime, cu toate că și la dînsul se simt într-un chip neplăcut multe ciudățenii de ale ei ; la alții însă ajunge la adevărată nebunie, la o desfrăbălare a închipuirii, care prin extravaganțele ei ucidea arta, dîndu-ne, în loc de producții artistice, creații izvorîte din creierii exaltați de friguri, documente pentru psihiatrie. Absurda aspirație a înălțării morale prin idealizarea spiritului, prin emanciparea spiritului de materie și nimicirea acesteia din urmă — această absurdă tendință a avut de urmare uciderea tocmai a spiritului și decăderea uneia din cele mai sublime producțiuni ale sale, a artei.

Se înțelege că același caracter esențial se găsește nu numai în literatură, dar și în alte ramuri de producții artistice, de pildă în pictură. Și pictorii tind către spiritualizarea artei lor. Și ei ar dori să zugrăvească virtuți și vicii spiritualizate, să zugrăvească iubirea sau ura pură, lipsită de îmbrăcămintea trupească. Neputința de a împlini dorința lor îi face să-și umple tablourile cu simbole.

Ne putem închipui ce fel de pictură poate fi aceea cînd puterile sufletești ale artistului vor fi încordate nu pentru a zugrăvi bine și frumos cutare ori cutare parte a tabloului, ci pentru exprimarea cît se poate mai încîlcită a simboalelor.

Artele plastice, ca pictura și sculptura, sînt mai puțin decît oricare altă ramură artistică făcute pentru spiritualizare și simbolizare exagerată ; și de aceea ele au și suferit mai mult. Epoca despre care vorbim a dat un poet genial, pe Dante ; a născut un poet cu mare talent, pe Petrarca ; dar n-a produs nici un sculptor, nici un pictor genial. Ca și literatura poetică, pictura a fost nu numai

* Heine, *loc. cit.*

înfățișetoarea spiritualismului idealizat, dar și exprimătoarea vrăjmășiei împotriva materiei. „Din această pricină — zice Heine — se văd în sculptură și în pictură teme dezgustătoare : scene de mucenicie, răstigniri, agonia sfinților, nimicirea trupului. Înseși subiectele erau un motiv pentru sculptură. Și cînd privesc statuiele lor oftigoase, cu capete strîmbe și evlavioase, cu brațe lungi și subțiri, cu picioare uscate de slabe, acele statui speriate și învălite în niște veșminte șonțite, care cu toate par menite să înfățișeze înfrînarea creștinească și lepădarea de simțuri, mă cuprinde o milă nespusă pentru artiștii de pe acele vremuri. Pictorii în această privință au fost mai fericiți, deoarece culorile, materialul cu care reprezentau, prin calitatea lor și putința de a lumina și a umbri cu dînsele, nu se împotriveau atîta de grozav spiritualismului, precum se împotrivea marmura, materialul sculptorilor ; cu toate acestea, și dînșii au fost siliți să încarce răbdătoarea pînză cu cele mai înfricoșate scene de suferință. Și, în adevăr, cînd privești o galerie de tablouri în care nu vezi decît scene de sînge, împilare și altele de astea, apoi îți vine să crezi că artiștii de atunci au zugrăvit aceste tablouri anume pentru galeria vreunui călău“ *.

Arhitectura a suferit mai puțin decît pictura și sculptura ; ba, în astă privință, veacul de mijloc ne-a dat modele minunate. Arhitectura din veacul de mijloc a avut același caracter ca și celelalte arte, după cum în genere toate manifestațiile vieții de atunci armonizau de minune unele cu altele. În arhitectură se arată aceeași tendință parabolistică ca și-n poezie. „Intrînd azi într-o catedrală veche, nici nu bănuim însemnarea ezoterică a simbolicii ei de piatră. Numai impresia generală pătrunde d-a dreptul în spiritul nostru. Noi simțim aicea înălțarea spiritului și zdrobirea trupului. Chiar lăuntrul catedralei este golul crucii, și ne mișcăm aici în însăși unelta martirului ; ferestrele colorate aruncă asupră-ne o lumină roșie și verde, ca picături de sînge și de venin ; cîntecele de agonie ne îneacă ; picioarele noastre calcă peste pietre de mormînt și putregai ; iară duhul nostru ca și stîlpii cei colosali, tinde în văzduh smulgîndu-se cu durere din trup, care ca o haină obositoare cade spre pămînt. Numai cînd

* Heine.

acele uriașe clădiri, acele catedrale gotice, le privim din afară, cînd le vedem executate atît de aeric, atît de fin îmbodobite și străvezii, încît ți se par horbotă de Brabant lucrată în marmură, numai atuncea simțim puterea grozavă a acelui timp, care a știut să stăpînească chiar piatra pînă într-atîta încît, deși una din cele mai tari materii, ea ți se arată ca un spectru însuflețit și astfel este expresia spiritualismului creștin“ *.

Același lucru se va observa la toate producțiile spiritului omenesc, în filozofie, în religie. În filozofie domnește o scolastică aridă, mistică și teologică; în religie domnește spiritualismul cel mai desfrînat, un fanatism sălbatic și o ură neîmpăcată împotriva materiei. Aici sîntem nevoiți să facem o digresiune pentru a înlătura o mare neînțelegere.

Spiritualismul bolnăvicios din veacul de mijloc nu trebuie amestecat cu alt soi de spiritualism, cu totul de altă ordine.

Cînd Prometeu al lui Eschil, legat de Zeus cu lanțuri pe o stîncă din Caucaz, răspunde la toate amenințările prin cuvintele: „Bine, lovească! Mă aștept la toate din partea lui Zeus“. Cînd același Prometeu răspunde la toate amenințările și ademenirile lui Hermes, trimisul lui Zeus, prin următoarele cuvinte, pline de o energie sălbatică și de o mîndrie înaltă: „Eu, să simt frica! Eu, să tremur înaintea zeilor noi! Nu crede asemenea lucru. Pe înjositoarea ta slujbă, nici odinioară, să știi bine, n-aș vroi să schimb soarta mea jalnică. Mai bine să zac pe această stîncă decît să am de tată pe Zeus și să fiu sluga lui supusă“.

Aceste cuvinte sînt pline de un spiritualism înalt.

Cînd Prometeu al lui Goethe plin de mîndrie zice lui Zeus fulgerătorul, înfricoșatului stăpîn a tot ce există:

Ich dich ehren? Wofür?
Hast du die Schmerzen gelindert
Je des Baladenen?
Hast du die Tränen gestillt
Je des Geängsteten? **

---

* Heine.

** Eu să te onorez? Pentru ce?
Ogoit-ai vreodată durerile celui apăsat?
Uscata-i vreodată lacrimile celui ce sufere?

Apoi aceasta e expresia unui spirit mare, expresia unui spiritualism pe atît de înalt, pe cît și de umanitar.

Cînd Prometeu al lui Shelley, legat cu lanțuri de o stîncă din Caucaz și supus celor mai neînchipuite torturi, provoacă prin vorbe mîndre și disprețuitoare pe chinuitorul său:

„Dușmane, nu-mi pasă de tine! Cu mintea liniștită și statornică te chem să-ți încerci împotriva mea tot ce poți să-mi faci, îngrozitor tiran al zeilor și al neamului omenesc; numai o singură ființă este pe care nu vei supune-o. Fă să plouă deci asupra mea toate nenorocirile, relele groaznice și spaima aiurătoare, schimbă unul după altul gerul și focul pentru a-mi roade măruntaiele... Ah! fă ce poți mai grozav! Ești atotputernic. Ți-am dat stăpînire peste toate cele, afară de peste mine și asupra voinței mele“.

Cînd Prometeu aruncă Furiilor, care trebuie să-l sfîșie, cuvinte pline de mîndrie și nepăsare:

„Durerea este elementul meu, ca ura al tău. Sfîșiați-mă, acuma, nu-mi pasă“.

Aceasta e expresia celui mai înalt spiritualism, celui mai mare triumf al spiritului asupra cărnii; dar între spiritualismul creștinesc din veacul de mijloc și între acest spiritualism, pe care l-am putea numi prometeian, e o prăpastie. Cel dintîi e rezultatul unei lupte îndelungate, din care spiritul pare că a ieșit învingător, dar în realitate el e învinsul. Cel de-al doilea presupune în om o voință de fier, o conștiință limpede, posesiunea tuturor facultăților intelectuale și morale; cel dintîi presupune, dimpotrivă, o voință slabă, moale, o conștiință întunecată, o lipsă sau, mai bine zis, o neputință de a stăpîni facultățile intelectuale și morale.

Prometeu nu caută dureri, nu dorește chinuri: nu acesta e scopul său. Scopul său e cît se poate de utilitar și de materialist. Scopul său e să dea oamenilor focul, acel foc sfînt, împrăștietorul de lumină și căldură; și dacă ar putea ajunge ținta sa sublimă fără chinuri, fără suferințe el desigur ar fi foarte fericit. Dar, dacă nu se poate, dacă în drumul său va întîlni piedici formidabile, dacă pentru izbînda lui se cere luptă, jertfă, martirul chiar, atuncea, o! atuncea Prometeu va ști să pună în fața vrăjmașului un piept de oțel, o voință de fier; va ști să sufere cu mîndrie, fără a se plînge, torturile cele mai îngrozitoare.

Dar, încă o dată, nu durerile le caută dînsul; chinurile îndurate sînt un mijloc cu totul pentru alt scop.

Ascetul din veacul din mijloc însă caută durerea pentru durere, şi suferinţa, nimicirea trupului e ţinta sa. El nu numai că n-ar fura focul de la Zeus pentru a-l da oamenilor, ci, de i-ar sta prin putinţă, ar turna apă peste foc, ar sufla în lumină pentru a o stinge, ca pe una ce slujeşte pentru fericirea pămîntească a omenirii. Idealul său e suferinţa pentru suferinţă, ţelul său e durerea pentru durere.

Între triumful spiritului prometeian şi triumful spiritului creştin din veacul de mijloc e aceeaşi deosebire ca şi între un om, pe deplin stăpîn asupra facultăţilor sale intelectuale, care face o faptă mare, şi între o hipnotică, care face aceeaşi faptă, dar sub înrîurirea voinţei hipnotizatorului. În întîiul caz se cere, pentru executarea faptului, un erou; în al doilea — o femeie slabă, nervoasă şi poate chiar cretină. Spiritualismul lui Prometeu, în expresia cea mai simplă, cum se arată în *Prometeu înlănţuit* al lui Eschil, caracterizează arta greacă, se manifestă în tragediile lui Eschil, Sofocle şi Euripide; spiritualismul veacului de mijloc se va arăta în arta veacului de mijloc. Fireşte că, vorbind despre manifestaţiile spiritului unei epoci, înţelegem tendinţa generală a acelei epoci; admitem însă şi excepţii. Şi ca excepţie se poate ca spiritualismul prometeian să se fi manifestat şi în veacul de mijloc, ca şi spiritualismul creştin în societatea antică. Noi vorbim însă de tendinţele generale ale unei epoci, iară nu de excepţii.

Trebuie să spunem cîteva cuvinte asupra unei chestiuni foarte însemnate, păstrîndu-ne dreptul de a vorbi altă dată mai pe larg. Voim să vorbim de înrîurirea religiei asupra artei din veacul de mijloc. De obicei se scoate arta romantică ca un product al creştinismului. După Michelet ori după Heine, creştinismul, caracterul creştinismului hotărăşte caracterul artei; şi tot creştinismului se datoreşte căderea artei în veacul de mijloc. Această părere o credem greşită. Religia, ca şi arta, e un product al spiritului omenesc, şi amîndouă sînt determinate prin mediul natural, şi mai ales economico-social. Religia şi arta sînt deci determinate de acelaşi factor, dar

ele nu se determină una pe alta. Creştinismul ne dă nişte forme goale, ale căror conţinut e dat de mediul natural, şi cu deosebire de cel economico-social. Creştinismul nu e, după esenţa sa, nici fanatic, nici mistic, crud sau neuman, după cum a fost în veacul de mijloc; nici esenţialmente umanitar, precum s-a arătat la începutul dezvoltării sale. Caracterul, conţinutul creştinismului atîrnă de mediul istoric înconjurător.

„Creştinismul — zice Lange în *Istoria materialismului*, vol. I, p. 313 — a fost propovăduit ca religia celor săraci şi nenorociţi; dar, prin o prefacere ciudată de principii, a ajuns astăzi religia la care ţin cei care privesc sărăcia şi nefericirea ca o întemeiere dumnezeiască şi veşnică în starea actuală şi cărora această instituţie dumnezeiască le place cu atîta mai mult cu cît ea este temelia naturală a stării lor privilegiate".

Ceea ce i se pare curios lui Lange nouă ni se arată ca un lucru foarte natural şi de înţeles. Religia se mlădiază şi se schimbă după condiţiile istorice, păstrînd în lungul şir al veacurilor numai numele, prefăcînd însă cu desăvîrşire conţinutul, esenţa sa. Între religia creştină din veacul de mijloc, cu fanatismul ei exagerat, cu inchiziţia şi arderea ereticilor pentru mai marea glorie a lui D-zeu, şi între religia creştino-burgheză modernă e atît de mare deosebire încît s-ar putea cu drept cuvînt socoti ca două religii deosebite. Aşadară, nu caracterul inerent religiei creştine a hotărît caracterul şi decăderea artei, ci condiţiile istorice hotărăsc caracterul amîndurora. Ceea ce mai ales duce la greşeli e următorul fapt:

Cînd două fenomene, efecte, cu aceeaşi cauză, sînt determinate de aceeaşi pricină, ele vor avea cam aceleaşi calităţi esenţiale, şi tocmai acest fapt va înlesni confuzie, se va lua adică unul din aceste efecte drept cauza celuilalt. Aşa, de pildă, aceleiaşi cauze istorice, năvălirea barbarilor, distrugerea Imperiului roman cu toată cultura antică, stabilirea întocmirii feudale, cu tot aparatul ei politic şi economico-social, au fost pricinile determinătoare ale caracterului religiei şi al artei din veacul de mijloc. Atît una cît şi alta au ajuns, precum am văzut, exagerat de spiritualiste, mistice, vrăjmaşe neîmpăcate

ale materiei etc. Un observator, neadîncind îndestul chestiunea și găsind în veacul de mijloc misticism și spiritualism exagerat, ca trăsături caracteristice ale religiei și artei, va fi pornit să facă încheierea că misticismul și spiritualismul artei sînt efectele misticismului și spiritualismului religiei. Aceasta, o repetăm, e o greșeală. Marea poemă indiană *Ramayana* e romantică, ea are aceleași caractere esențiale, inerente artei romantice ; același lucru trebuie spus de arta Persiei ; marea poemă a genialului Firdusi e romantică. Și cu toate acestea nici în India, nici în Persia n-a existat religia creștină.

Lange zice că simțămintele și concepțiile estetice și religioase au *probabil* același izvor. Un cuvînt mai mult pentru teza noastră. Arta și religia, fiind producte ale spiritului omenesc, pot să aibă aceeași cauză hotărîtoare, nu sînt însă pricina hotărîtoare una alteia. Se înțelege că nu negăm cu totul influența religiei asupra artei, înrîurirea ei e vădită ; cum, de altă parte, și arta poate să aibă influență asupra religiei ; fenomenele produse de aceleași pricini au înrîurire unul asupra celuilalt. Ceea ce negăm e faptul că religia ar trebui să fie privită ca o pricină hotărîtoare, exclusivă, a artei. Această detronare a religiei, ca factor social hotărîtor, e de mare însemnătate în istorie și sociologie, este însă însemnată și în estetică. Căci acela care, după Heine, ar studia arta romantică din veacul de mijloc privind-o ca efectul religiei ar fi expus multor greșeli.

Și acuma, putem în puține vorbe, însă cu mai multă siguranță de a fi înțeleși, să rezumăm principalele trăsături caracteristice ale clasicismului și romantismului. Clasicismul antic a fost materialist, cîteodată exagerat de materialist ; înfățișa relațiile materialiste ale omului cu natura și ale oamenilor între dînșii ; el ajungea cîteodată departe, pînă a fi expresia armoniei dintre corp și suflet.

De aici acea putere, sănătate, liniște, seninătate ; acel firesc și acea identitate între plăsmuirile artistului și ideile lui. Romantismul a fost spiritualist, exagerat de spiritualist ; el înfățișa relațiunile spiritualiste ale omului cu natura și ale oamenilor între dînșii, exprima nearmonia corpului și a spiritului, idealizarea sufletului și nimicirea trupului. De aici, acel nefiresc, acea slăbiciune, neliniște, întunecime, durere, exaltare, martirizare ; de aici acea neidentitate între plăsmuirile artistului și ideile sale ; de aici acea simbolizare, alegoriile și ciudățeniile de tot soiul care caracterizează romantismul.

Atît clasicismul cît și romantismul își au obîrșia, își găsesc explicarea în mediul natural, în mediul economico-social al epocilor corespunzătoare.

FĂCLIA DE PAŞTE şi *NĂPASTA*[38]

Într-un articol trecut am analizat comediile lui Caragiale *. În acest articol vom vorbi despre creaţiunile din urmă ale simpaticului şi talentatului nostru scriitor, despre nuvela *Făclia de Paşte* şi drama *Năpasta.* Scrierile din urmă ale lui Caragiale au provocat o mare confuzie în spiritele multora. Publicul român s-a învăţat aşa de mult să rîdă de spiritualele producţiuni ale mult talentatului nostru satiric încît era o adevărată mirare, pentru toţi, apariţiunea *Năpastei,* unde, în loc de veselie, se oglindeşte groază, jale şi durere. De numele lui Caragiale sînt legate atîtea tipuri caraghioase, atîtea vorbe de spirit, atîtea scene producătoare de rîs încît era o adevărată surprindere pentru admiratorii talentului lui Caragiale coloritul întunecat şi dureros care caracterizează *Năpasta.* Prin această înşelare a unei anumite aşteptări ne explicăm, în parte, nereuşita *Năpastei,* care merită cu totul altă soartă. Este cunoscut faptul psihologic că nerealizarea ori mai ales înşelarea unei aşteptări produce în organismul nostru fiziologico-psihologic jenă, neplăcere. Altă cauză a nereuşitei e aplicarea greşită a principiului diviziunii muncii la producţiunile artistice. Fiecare ştie că un bun cizmar nu poate fi, totodată, şi un bun fierar, cel puţin în societatea noastră modernă. De aici aplicarea aceluiaşi principiu la producţiunile artistice. Caragiale a scris comedii de mare talent, deci cum ar putea el să scrie drame tot aşa de puternice? Şi iată mulţi,

* [Vezi volumul de faţă, p. 215—241.]

poate inconştient, au fost deja preveniţi cînd au venit la teatru să vază *Năpasta.* Cît de greşită e această părere arată faptul că mai toţi scriitorii mari niciodată nu s-au mulţumit cu un singur gen de scriere, iar dacă unii din genialii scriitori moderni scriu numai romane, apoi cauza e că romanul e un gen de scriere atît de larg încît cuprinde mai pe toate celelalte genuri la un loc. Şi afară de aceasta comediile şi dramele nu sînt genuri aşa de depărtate; rîsul şi plînsul sînt aşa de înrudite încît expresiunea lor materială e de multe ori aceeaşi: lacrimile.

Criticii lui Caragiale, căutînd explicarea unui fenomen aşa de ciudat: metamorfoza unui scriitor de comedii în scriitor de drame, au dat şi peste o cauză, în parte cel puţin, adevărată — aceasta e: influenţa scriitorilor ruşi, şi mai ales influenţa operei genialului Dostoievski *Crimă şi pedeapsă.* Faptul e întrucîtva adevărat, dar cele mai multe din explicaţiile şi consideraţiile lor ne par cu totul greşite. După unii din critici, Caragiale n-a făcut altceva decît a copiat pe Dostoievski, iar ţăranii aduşi de Caragiale pe scenă sînt nişte ruşi deghizaţi. Aceasta e o mare greşeală. Mai întîi faptul de a fi influenţat de un scriitor nu e nici anormal şi nici nu scade valoarea celui influenţat, ci în mare parte e chiar necesar. Estetica metafizică credea că o creaţiune artistică e rezultatul unei inspiraţiuni venite de sus, de la un D-zeu transcendental. Noi însă ştim acuma că o creaţiune artistică e rezultatul unor impresiuni primite de un organism special, fie direct din mediul înconjurător, fie indirect, prin creaţiunile altor artişti. Influenţa dar a altor scriitori e absolut necesară şi binefăcătoare. Se poate ca o scriere anumită să producă asupra unui anumit scriitor o impresie aşa de mare, să excite forţele creatoare aşa de mult încît să determine creaţiunea unei opere artistice. Va fi aceasta o copiere? Nu. Diferenţa între copiator şi artist va fi următoarea: Pe cînd la un copiator, în scrierea lui, va reapărea tot opera citită, dar întunecată şi schilodită, la un artist opera citită va fi mai mult un pretext de a crea, iar opera creată va purta semnele intelectului, temperamentului, caracterului, personalităţii artistului. Astfel două opere, deşi avînd oarecare legătură genezică, vor diferi însă întru atîta întru cît diferă şi personalităţile a doi

artiști. Manifestarea personalității artistului în opera sa e tocmai ceea ce o caracterizează și-i dă preț. Și acesta e cazul lui Caragiale.

*

Să vedem acum mai de aproape scrierile lui Caragiale, începînd cu nuvela *Făclia de Paște*. Ceea ce ne sugerează puternica și uimitoarea operă a genialului scriitor rus Dostoievski e groaza, groaza de ucidere și, mai cu seamă, martiriul căinței, remușcării omului care a ucis și ale cărui forțe sînt consumate, distruse prin ucidere.

În nuvela lui Caragiale nu e simțămîntul groazei și al remușcării unui om care a ucis, ci groaza, frica unui om de a nu fi el ucis, frica de moarte. Simțămîntul de groază e tot ce au comun *Crimă și pedeapsă* a lui Dostoievski și nuvela lui Caragiale. Exprimarea însă a acestei simțiri e cu desăvîrșire personală lui Caragiale ; este însuși Caragiale, care a simțit această groază, și prin Leiba Zibal, eroul nuvelei, ne sugerează acest simțămînt. Alegerea eroului nuvelei e cît se poate de nimerită. Pentru a zugrăvi simțămîntul unei frici nebune și distrugătoare, i-a trebuit, bineînțeles un om fricos, pentru că numai la un așa om simțămîntul fricii poate să se arate în toată puterea lui grozavă și respingătoare totodată. Se înțelege că între toate națiunile se găsesc oameni fricoși, dar nicăieri, desigur, acest simțămînt nu e așa de întins ca la ovrei. Aicea simțămîntul fricii e supt, ori, mai adevărat zis, era supt, cu laptele mamei. Aicea toate *ascunzăturile* sufletului sînt otrăvite de acest simțămînt otrăvitor, rezultatul unor persecuțiuni îngrozitoare în timp de două mii de ani. În sufletul ovreiului, frica de moarte e răsunetul acelor ucideri în masă care erau întovărășite de cîntecul preoților, pentru mai marea glorie a lui D-zeu, [a] acelui D-zeu care a zis : „Să nu ucizi !"

Alegerea eroului pentru zugrăvirea simțămîntului fricii a cît se poate de reușită, și tot așa de reușită e și zugrăvirea simțămîntului.

Autorul nicăieri n-a făcut greșeala să cadă în caricaturism, să-și bată joc de simțămintele ovreiului, ceea ce ar fi încîntat pe antisemiți, dar ar fi stricat toată impresiunea nuvelei. De-a lungul nuvelei autorul rămîne serios, îngrozit el însuși de soarta ce-l așteaptă pe Leiba

Zibal, și iată pentru ce el ne sugerează același simțămînt de groază. Ovreiul Leiba Zibal a fost „precupeț, vînzător de mărunțișuri, samsar, telal de straie vechi, apoi croitor și ștergător de pete într-o ulicioară tristă din Iași", iar pînă a ajunge la așa multiple meserii era băiat într-o dugheană. Aicea i s-a întîmplat un urît accident. El a fost amenințat să fie lovit de un hamal, care era să ucidă pe tovarășul său. Leiba, înspăimîntat, a căzut leșinat și a stat două luni bolnav în pat. Acest accident a trebuit, desigur, să aibă o influență decisivă asupra caracterului lui Leiba, făcîndu-l mai nervos, mai bolnăvicios și mai fricos, iar introducerea acestui accident în biografia lui Leiba e iarăși cît se poate de nimerită. După ce s-a sculat Leiba din pat, „atunci începu lupta grea pentru viață, care se îngreuie și mai tare prin căsătoria lui cu Sura... Răbdarea însă ostenește soarta rea. Fratele Surei, hangiu la Podeni, muri, și hanul rămase lui Zibal, care urmă negoțul pe seama lui". Acuma Zibal stă bine, are acea armă care dă forță păcătosului, fricosului și neputinciosului — banul.

„De sărăcie a scăpat Leiba, dar sînt toți bolnavi, și el, și femeia, și copilul : frigurile de baltă. Și oamenii sînt răi și pricinași în Podeni !... Ocări... batjocuri... suduituri... acuzări de otrăvire prin vitriol... Dar amenințările !" Și tocmai o amenințare îl muncește acum pe Leiba mai mult decît frigurile

Leiba a luat un rîndaș, Gheorghe, un om rău și buclucaș, căruia a fost nevoit să-i dea drumul, iar Gheorghe plecînd i-a zis cu un glas amenițător : „Să mă aștepți în noaptea Paștelui, să ciocnim ouă roși, jupîne... Să știi că ți-am făcut și eu socoteala !" Leiba a simțit în tot trupul și sufletul lui că amenințarea nu era deșartă. Această simțire a devenit și mai certă cînd, cîtăva vreme după plecarea lui Gheorghe, subprefectul a venit la Leiba să caute pe Gheorghe, bănuit de niște fapte foarte rele. Acuma e sîmbăta Paștelui, se apropie noaptea, scadența amenințării lui Gheorghe, și cu cît ea se apropie crește groaza lui Zibal. Zugrăvirii acestei creșteri continue a groazei e consacrată toată nuvela, și această zugrăvire e făcută cu o mînă de artist. În linii largi și hotărîte, cu cîteva cuvinte, Caragiale zugrăvește o întreagă stare sufletească, o stare tulbure și dureroasă. Observațiile psihice sînt adevărate și pătrunzătoare. Cît de

adevărate sînt, de pildă, planurile idilice ce le face Leiba sub influența fricii. Scuturat de friguri și de frică, sufletul lui Leiba trebuie să caute încurajare, să-și facă singur curaj, și iată el începe să facă planuri frumoase : cum se va muta în Iași, va face o dugheană și negreșit într-un loc unde e lume mai multă, unde e comisarul, ipistatul, zgomot, *café chantant*. Și, făcîndu-și curaj la căldura soarelui de primăvară, care începuse să încingă fața mlaștinilor, Zibal adoarme și visează un vis urît. Visul lui Zibal e o frumoasă pagină de pătrundere psihică și artistică. Noi sîntem departe însă de a avea o explicație deslușită și sigură, fiziologică și psihologică a visurilor. Ceea ce știm însă e că visurile sînt impresiunile și imaginile din timpul vegherii, întunecate în somn, și care se combină fără nici un regulator, se combină prin atracțiunile proprii și prin forța unor anumite legi, naturale desigur, dar încă necunoscute nouă. În orice caz, în somn, într-un fel ori într-altul, în combinațiuni fantastice se vor regăsi impresiunile, grijile, dorințele din timpul vegherii. Care sînt impresiunile, grijile și dorințele ce muncesc pe Leiba ? Frica de Gheorghe, frica de singurătate într-un han vechi și singuratic, grija dureroasă pentru soarta Surei și a copilului, frica de ura creștinilor și dorința fierbinte de a fi între oameni, cît mai mulți oameni, care, prin faptul prezenței lor, ar face sigură pozițiunea lui. Și el visează o dugheană în Iași, o grămadă de oameni așa de mare încît ea oprește circulația. Această grămadă de oameni duce dinspre Copou un nebun uriaș și furios. Apropiindu-se de dugheana lui Leiba, jandarmii îi dezleagă furiosului mîinile ; nebunul se azvîrle asupra Surei și a copilului și le sfărîmă capetele lovindu-le unul de altul. „O lume întreagă mă lasă cu dinadinsul pradă unui nebun“, vrea să strige din somn Leiba, „dar glasul mut nu se supuse voinții“. În acest vis îl regăsim pe Gheorghe în nebunul furios, dorința de a fi între mulți oameni — în grămada de oameni care conduce pe nebun, persecuțiunea *goilor* * — în faptul cum jandarmii dau drumul nebunului în dugheană, grija dureroasă pentru soarta femeii și a copilului — în faptul că îi ucide nebunul etc... Și noi sim-

* [Creștinilor.]

țim că e parcă tocmai acest vis pe care trebuia să-l viseze Leiba. Dar ceea ce e mai important e că această pagină energică și frumoasă adaugă cîteva culori întunecate și grozave pentru tabloul întreg, pentru zugrăvirea groazei lui Leiba. Visul, bineînțeles, trebuia și mai mult să demoralizeze pe Leiba, dar ceva mult mai îngrozitor îl aștepta la deșteptare. Diligența sosește și el află o noutate îngrozitoare : La tactul * de mai sus al poștei, hangiul ovrei cu femeia și copiii au fost omorîți în groaznice chinuri. „În tăcerea nopții, pierduți în întuneric, un bărbat, două femei și doi copii fragezi, smulși fără veste din brațele binefăcătorului somn de mîna fiarei cu chipul omenesc și jertfiți unul cîte unul“. Ce iad trebuie să se petreacă în sufletul bolnav și demoralizat al lui Leiba la auzul acestei înfricoșate vești ! Caragiale ne zugrăvește impresia lui Leiba numai prin cîteva cuvinte : „Buzele lui Leiba, albite de friguri, urmau machinal gîndul, tremurînd repede. O scuturătură puternică îl apuca între spete ; el intră cu pasul împleticit în gangul hanului“. E noapte adîncă. Bolnav, zdrobit, tremurînd, șade Zibal pe pragul ce dă în gang și ascultă. Împrejurul hanului singuratic, o tăcere înfricoșată. De departe, dincolo de mlaștini și dealuri, se aud clopotele bisericii de la sat, se aud așa de departe parcă înadins pentru a arăta cît de departe sînt oamenii și parcă șoptesc : ești singur, singur, singur. Și în această tăcere se aud din cînd în cînd zgomote nehotărîte, produsuri halucinatoare ale auzului.

Descrierea acestei tăceri e admirabilă : „Zgomote nehotărîte vin din depărtare... Parcă sînt tropote de cai, bubuituri de mai înfundate, convorbiri misterioase și agitate. O încordare înaltă a atenției ascute simțirea auzului în singurătatea nopții ; cînd ochiul e dezarmat și neputincios, auzul pare că luptă să și vază“. Dar în această tăcere se aud deodată deslușit, tot mai aproape și mai aproape, pași de cai, de oameni, care vorbesc, și Zibal, apropiindu-se tremurător de ușă, aude vorbele tîlharilor. Descrierea groazei lui Zibal e făcută așa de bine de Caragiale încît dăm aicea toată această pagină frumoasă :

„O oboseală zdrobitoare apăsă pe umerii lui Zibal... «Să fie Gheorghe ?»

* [Stație.]

Leiba simţi că i se sting puterile şi se aşeză la loc pe prag.

Între frînturile de gînduri ce se rostogoleau în capul său, el nu putu prinde un gînd întreg, o hotărîre... Aiurit, intră în dugheană, trase un chibrit şi aprinse o lampă mică cu petrol.

E o idee de lumină ; fitilul e aşa de jos lăsat încît flacăra stă ascunsă în interiorul capsulei de alamă ; numai prin graţia maşinei apar de jur împrejur nişte bendiţe verticale foarte subţiri de-o lumină aproape cu totul moartă... Dar este destul pentru ca să vază bine în ungherele cunoscute ale dughenei... A ! e mult mai mică deosebirea între soare şi cea mai de nimic scînteie, decît între aceasta şi întunericul orb !

Ceasornicul ţăcănea în perete. Zgomotul acesta monoton supăra pe Zibal. Omul nostru puse mîna pe limba ce se legăna şi-i stinse mişcarea. Gura lui era uscată. Îi era sete. Spălă un păhăruţ în cada cu trei picioare de lîngă tarabă şi voi să-şi toarne rachiu bun dintr-un şip ; dar gîtul şipului începu să clănţănească tare pe buzele paharului. A doua încercare, cu toată voinţa lui de a-şi birui nervozitatea, nu avu mai mult succes. Atunci, renunţă la pahar, lăsîndu-l să cadă domol în apă, şi înghiţi de cîteva ori din şip. Puse după aceasta la loc şipul, care atingînd scîndura produse o ciocnitură de speriat. Un moment se opri înecat de această impresie. Apoi luă lampa şi o puse pe firida ferestrei care da în gang ; pe poartă, pe paveaoa şi pe zidul dimpotrivă al gangului se zugrăviră nişte bande late de-o lumină cu prea puţin mai deasă decît o închipuire.

Zibal se aşeză iar pe prag întinzîndu-şi urechea la pîndă...

Clopote în deal... Toacă pentru Înviere... Care va să zică a trecut de miezul nopţii ; ne apropiem de ziuă... A ! dacă ar trece şi restul acestei lungi nopţi ca jumătatea întîia !

...O trosnitură de nisip strivit sub talpă !... Dar el e în colţuni şi nici n-a mişcat măcar piciorul... A doua trosnitură... Mai multe... E desigur cineva afară, aci, foarte aproape. Leiba se scoală apăsîndu-şi pieptul cu mîna şi căutînd să întoarcă înapoi un nod rebel ce i se ridică în gît.

...Sînt mai mulţi oameni afară... Şi Gheorghe !... da, e ticălosul *goi*... da, a bătut în deal ceasul Învierii !

Goii vorbesc încet :

— «Dacă-ţi spun eu că doarme. Am văzut cînd a stins lumina.

— Mai bine ; prindem cuibul întreg.

— Poarta o deschiz eu ; îi ştiu meşteşugul. Să-i croim ferestruica... Bîrna trece pe aici...»

Şi se simţiră pipăiturile cu care omul de afară măsura distanţa pe lemn...

Un sfredel mare se aude rozînd ţesăturile uscate ale blănii bătrîne de stejar... Zibal are nevoie să se rezeme ; el se sprijineşte în palma stîngă pe poartă şi cu dreapta îşi acoperă ochii.

Atunci, printr-un capriţiu neexplicabil al intimelor jocuri, se produse în urechea omului dinăuntru foarte tare şi lămurit :

«Leiba ! soseşte diligenţa !»

Era neîndoios glasul Surei... O caldă rază de speranţă... un moment de fericire... este iar un vis !... Dar Leiba îşi trage repede mîna stîngă : vîrful instrumentului, pătrunzînd de partea asta, l-a înţepat în palmă.

A mai gîndi la scăpare ?... absurd...

. . . .

O sudoare de moarte scăldă tot trupul lui Zibal ; omul se înmuiă din încheieturi şi încet se lăsă să cază în genunchi, ca o vită ce-şi pleacă sub lovitura din urmă grumazul, pătrunsă că de acuma ea însăşi trebuie să se părăsească pe ea însăşi“.

Leiba nu trezeşte pe Sura ; e o jale adîncă a omului fricos dar iubitor de a nu o face părtaşă la groaza lui. Şi cît de adevărată e fraza halucinatoare, parcă zisă de Sura. În frica şi groaza ce-i munceşte sufletul, trebuie să simtă o nevoie supremă de o licărire de nădejde şi încurajare ori cel puţin de înşelare de sine. În suprema sforţare, toate forţele psihice se aţîţă în acest sens şi produc acea frază halucinatoare care îi dă omului o scînteie, cea din urmă scînteie de speranţă : „Leiba, soseşte diligenţa...“

Zugrăvirea fricii şi groaza e aici făcută cu atîta putere încît ne pare că dacă din mîna lui Zibal ar cădea

jos șipul și s-ar strica, zgomotul produs de căderea șipului ne-ar înlemni, ar răsuna în creierul și în tot corpul nostru. Pentru a excita într-atîta groaza cititorului e trebuință de o mare putere artistică. Această scenă e și cea culminantă ; sfîrșitul nuvelei însă ne pare cam greșit. În adevăr, să vedem care ar putea să fie sfîrșitul nuvelei după ce Leiba cade jos, neavînd nici o forță de rezistență, distrus, gata să primească lovitura de grație.

Una din două : ori Leiba va muri de mîna ucigașă a lui Gheorghe, ori vreo întîmplare fericită îl va scăpa. Cazul întîi ar putea să se încumete a-l zugrăvi numai Dostoievski. Și atunci poate, din pana acestui suflet întunecat, acestui geniu colosal, strivit de un regim politic blestemat, ar ieși una din acele scene îngrozitoare, precum e aceea a uciderii Nastei din romanul *Idiotul*, scenă care provoacă sudori de gheață la cei mai tari organizați nervozicește, halucinațiuni morbide la cei mai slabi. Caragiale a ales cazul al doilea, ceea ce, bineînțeles, era în drept să o facă. Dar Leiba nu numai că scapă, dar încă el însuși pedepsește într-un chip îngrozitor pe Gheorghe. Sfîrșitul e prea brusc, prea neașteptat, pare a fi înadins căutat pentru a produce efect ; de aceea nu e pătruns de sinceră emoțiune, și de aceea ne lasă și pe noi reci. Și, să se noteze bine, noi nu credem sfîrșitul nereal și imposibil. El poate să fie foarte real și foarte posibil — ce nu poate să se întîmple în realitate ? —, dar din imensa cantitate a posibilității reale artistul alege pe aceea care mai cu seamă e caracteristică personagiilor lui și care ajută la producerea impresiunei totale. Și tocmai așa nu e sfîrșitul nuvelei. Cînd Leiba prinde în laț mîna lui Gheorghe și începe s-o frigă cu lampa, această carbonizare a mînei ne produce, în loc de groază, scîrbă. Cuvintele evreului cu care se mîntuie nuvela sînt cam teatrale. De altmintrelea noi nu voim să șicanăm pe Caragiale cu acest sfîrșit. Știm foarte bine că nu se poate face caz de o greșeală care poate să fie îndreptată prin suprimarea unei pagini dintr-o scriere. O singură observație mai avem de făcut : nuvela e prea scurtă. Caragiale are un mare merit : că e cît se poate de sobru, evită orice umplutură, de aceea toate scrierile lui au o construcție așa de puternică. În nuvela *Făclia de Paște*, această sobrietate și scurtime pare a fi exagerată. Cadrul e destul de larg pentru o nuvelă mai mare. Sînt locuri

care ne par mai mult un concept minunat pentru o nuvelă. Acesta ne pare a fi neajunsul principal al acestei admirabile nuvele, care e una din cele mai bune din cîte s-au scris pînă acuma. Aceia care știu să citească, să înțeleagă și să pătrundă întru atîta într-o lucrare artistică încît în ea să vadă pe artist, pentru aceia, chiar de la apariținea nuvelei, era vădit că artistul, care ne-a făcut minunate comedii, va fi în stare să facă și drame puternice. Pentru un așa cititor, drama *Năpasta* nu era deloc ceva surprinzătoare.

*

Năpasta a făcut mult zgomot, ceea ce e, desigur, o mare raritate în țara noastră. Acest fapt arată deja că toți au simțit că drama lui Caragiale e o lucrare meritorie, au simțit chiar aceia care i-au fost ostili. În acest articol vom vorbi despre *Năpasta* și foarte puțin despre ceea ce s-a scris despre ea, iar polemica cu criticii *Năpastei* * voi face-o într-un articol deosebit. În *Făclia de Paște*, Caragiale a zugrăvit groaza și frica de moarte. În drama *Năpasta*, Caragiale zugrăvește o altă stare sufletească : groaza care cuprinde sufletul după o crimă comisă, remușcarea și frica ispășirii acestei crime. Subiectul e mai apropiat de Dostoievski, e mai același ca în *Crimă și pedeapsă*. Este oare aici un plagiat, cum păreau a zice unii critici ? Nimic mai greșit. *Năpasta* e o lucrare originală a lui Caragiale. Într-un articol frumos, d-l N. Iorga arată foarte bine deosebirea între personagiile mistice și religioase ale scriitorilor ruși și între Dragomir al lui Caragiale. Dar cauza deosebirii ne pare în parte explicată greșit. D-l Iorga explică această diferență prin deosebirea modelelor pe care le-au avut înaintea lor scriitorii ruși dintr-o parte și Caragiale din altă parte. Un Tolstoi, spre exemplu, în *Puterea întunericului*, a avut înaintea lui țărănimea rusă mistico-religioasă ca toți slavii, iar Caragiale a avut înaintea lui țărănimea română, nereligioasă și imorală, ca toate clasele inferioare la popoarele romanice. În aceste cuvinte, se înțelege, e o mică parte de adevăr, dar cea mai mare e greșită. Ceea ce deosebește pe doi scriitori e, nici vorbă, și obiectul observațiunei lor, dar mai mult e subiectivitatea scriito-

* [Vezi volumul de față, p. 396—431.]

rilor. Dacă Nikita la Tolstoi și Raskolnikov la Dostoievski își mărturisesc singuri crima, pentru a o ispăși, pe cînd Dragomir al lui Caragiale fuge de această mărturisire și ispășire, explicarea acestui fapt nu trebuie căutată exclusiv în diferența între poporul rus și poporul român, ci în diferența temperamentului, intelectului și caracterului scriitorilor. Poporul rus fuge tot atîta de pedeapsă ca și oricare alt popor și nu e mai puțin imoral, nici mai mult religios, în marea majoritate a lui, decît popoarele romanice. Ceea ce deosebește, spre exemplu, scrierea lui Dostoievski de a lui Caragiale, în afară de gradul talentului ori genialității, e deosebirea temperamentului, intelectului, organizațiunei psihice a scriitorilor, și deci deosebirea simțămintelor multiple încorporate în scrierile lor. Și, pe cît se deosebesc aceste multiple însușiri sufletești și combinațiunea lor, pe atîta se deosebesc și creațiunile scriitorilor. În zugrăvirea lui Dragomir și Ion, Caragiale a pus un șir întreg din propriile sale simțiri de înduioșare, frica, groaza, o parte din propriul său suflet, și iată de ce, mai ales, creațiunea lui e originală și de un mare merit.

Cum am zis deja, simțirea principală care e zugrăvită în *Năpasta* e groaza remușcării și groaza de ispășirea unei crime comise. Aceste simțăminte Caragiale le-a sugerat unui om imaginar, dar viu, Dragomir, și prin el ne sugerează aceleași simțăminte care l-au însuflețit pe el, artist. Dragomir este dar persoana principală a piesei, persoana centrală, iar Anca și Ion persoanele secundare. Aceia care au văzut în Anca o persoană tot așa de importantă ca Dragomir, și chiar mai importantă, aceia n-au înțeles piesa lui Caragiale. Chiar unele neajunsuri ale piesei, în parte, sînt condiționate prin faptul că interesul, mai tot interesul lui Caragiale e concentrat asupra persoanei principale. Anca e în piesă mai ales pentru a supune unei neîntrerupte torturi conștiința criminală și bolnavă a lui Dragomir și a face astfel să reiasă tot caracterul și tot martirologul lui, și deci să se manifeste acele simțăminte pe care a voit să le zugrăvească artistul. Dacă acest rol supus pe care îl joacă Anca e de folos pentru manifestarea simțămintelor și caracterului lui Dragomir, e însă un neajuns pentru zugrăvirea caracterului Ancăi. Neavînd în piesă o viață personală proprie, trăind, cum am zice, mai mult ca o

răsfrîngere a conștiinței bolnave a lui Dragomir, Anca în piesă e cîteodată prea unilaterală, prea făcută ca dintr-o bucată. Al doilea tip, tot așa de secundar ca și Anca, e Ion nebunul; acest din urmă însă e mai reușit decît Anca și, îndeosebi, e mult mai plăcut publicului. Care să fie pricina — nu putem noi oare găsi această pricină a deosebirii în reușita a două tipuri chiar în concepția dramei?

Să studiem mai de aproape aceste tipuri, să vedem care e rolul și atribuțiunea Ancăi în *Năpasta?* Ea e răzbunătoare. Prin aduceri-aminte, prin aluziuni răutăcioase, prin refuzul celei mai mici mîngîieri sufletului tulburat al lui Dragomir, prin mustrarea veșnic gîndită, dar niciodată spusă, ea chinuiește conștiința bolnavă a lui Dragomir, îl omoară psihicește pentru a-l da pe urmă pe mîna justiției. Prin concepția întîia, aceasta e menirea ei, dacă putem să ne exprimăm așa, în dramă. Prin împlinirea acestei meniri, ea ajută la desfășurarea acțiunii, pentru manifestarea caracterului ei și al lui Dragomir, pentru sugerarea acelor simțăminte pe care a vrut să le sugereze autorul, pentru impresiunea totală dramatică. Ce rol și menire în *Năpasta* are Ion? El, de asemenea, răzbună moartea lui Dumitru cirezarul asupra lui Dragomir, ca și Anca, dar felul răzbunării e cu desăvîrșire diferit. Suferințele pe care le produce Ion lui Dragomir nu sînt produse direct, cu voie, ci indirect și fără voie. Dragomir suferă mult de gîndul că Ion pădurarul, un om inocent, e închis din cauza lui în ocnă, suferă și mai mult cînd se întîlnește cu Ion și vede cu ochii groaznicele lui suferințe. Caracterul lui Ion, ca și al Ancăi, e unul din factorii care-l tortureaza pe Dragomir, dar felul torturii e deosebit. În adevăr, ceea ce mai ales face pe Dragomir să sufere așa de mult e că Ion e bun, blînd, suferă în tăcere și cu resemnarea unui copil nefericit și bolnav. Dacă Ion ar fi fost un ticălos, un rău, un om crud, Dragomir ar suferi mai puțin, el s-ar fi mîngîiat cu gîndul că un așa ticălos nici nu merită altă soartă. Dar, așa cum este Ion, el provoacă o înduioșare pînă la lacrimi cititorului, iar lui Dragomir, afară de înduioșare, îi mai provoacă un iad de suferințe. Ion, dar, asemenea tortureaza pe Dragomir, face să se desfășoare caracterul și toate simțămintele de groază ale lui Dragomir, face să se desfășoare acțiunea, ridică puternic impresiunea

dramatică, dar toate acestea le face și trebuie să le facă cu totul altmintrelea decît Anca. Pe cînd cea dintîi îl torturează pe Dragomir cu deplină cunoștință și voie, Ion o face cu totul fără voie, fără conștiință, prin faptul propriei sale suferințe. De aici însă decurge și marea deosebire care trebuie să fie între aceste două caractere, chiar după concepția dramei. Cu cît Anca va fi mai neînduplecată, va lovi mai tare, va tortura mai groaznic și mai priceput, cu cît într-un cuvînt ea va fi mai rea, cu atît acțiunea dramatică va fi mai puternică, impresiunea mai mare, creațiunea artistică mai reușită. Cu cît, din altă parte, Ion va fi mai bun, mai blînd, mai gingaș în simțămintele omenești, cu atît remușcarea și suferințele lui Dragomir vor fi mai tari, cu atît drama va fi mai puternică. Chiar după întîia concepție a dramei, Anca trebuie să fie cît se poate de neînduplecată și rea, iar Ion cît se poate de bun, blînd, iertător. Putem să ne explicăm acuma și unele neajunsuri în zugrăvirea caracterului Ancăi, și pentru ce Ion a produs o impresie bună publicului, pe cînd Anca a fost primită cu o nemulțumire aproape generală de publicul spectator.

Anca, cum am zis, e o răzbunătoare *per excelentiam* și o răzbunătoare conștientă. Răzbunarea însă, și mai cu seamă răzbunarea lentă, prin torturi îndelungate, e foarte antipatică, ea jignește cele mai bune simțăminte omenești de simpatie, iubire și solidaritate socială. Nu e vorba, a fost o vreme*, și nu o vreme depărtată, cînd această răzbunare părea foarte logică, ofensînd simțămintele, era justificată prin rațiunea aceea anume că se credea în liberul arbitru. Atunci cînd se credea în libera voință a omului, cînd se credea că omul poate să facă ori să nu facă crima, după libera lui voință, atunci acela care a făcut-o era imens de vinovat, pentru că putea foarte bine să nu o facă, trebuia numai să nu voiască, atunci răzbunarea era întrucîtva logică, trebuia să fie chiar impusă contrariu simțămintelor, ca o datorie morală.

Acuma însă, cînd concepția de liber arbitru se repauzează sub colburile învechite ale arhivelor și ale cîtorva

* La sălbatici, unde răzbunarea e un fapt absolut necesar pentru existența tribului, ea provoacă cu totul alte simțăminte, dar noi nu vorbim de vremuri așa de-ndepărtate, cînd eram încă în stare de sălbăticie.

creieri metafizici, acuma, cînd știm că faptele tuturor oamenilor, deci și ale criminalilor, sînt determinate prin ereditate și prin influența mediului cosmic și social, și mai ales a celui social, acuma pentru utilitate socială putem cere ca societatea să închidă pe criminali, să-i facă nevătămători ; dar răzbunarea devine un nonsens, devine o dublă monstruozitate, și din punctul de vedere al sentimentelor și din punctul de vedere al rațiunii. Pentru omul modern, caracterele care sînt capabile de o crudă și îndelungată răzbunare sînt eminamente antipatice. Anca dar e un caracter crud și antipatic. Sînt mulți artiști care nu pot să se afunde în toate îndoiturile și ascunzătorile unui suflet și unei inimi rele pentru a-i da viață într-o creațiune artistică. Iată pentru ce Anca e mai puțin reușită decît alte tipuri ale lui Caragiale și, mai ales, pentru ce Ion a fost mult mai bine înțeles de publicul spectator. De altmintrelea, dacă zic că Anca e mai puțin reușită decît celelalte tipuri, sînt departe de a nega posibilitatea unui astfel de tip, cum au făcut-o mai toți criticii *Năpastei*. Eu nu numai cred că un așa tip e foarte posibil în viață, dar că e și zugrăvit mai totdeauna drept.

Anca e o femeie rea, cum sînt unele femei : ea nu e capabilă de izbucnirea deodată a unei cruzimi îngrozitoare, ci e rea prin acumularea cruzimilor mai mici, care însă, în sumă, sînt mai înfricoșate decît o cruzime mare ; ea nu va ucide deodată, ci va supune pe jertfa ei unei torturi continue și lente ; ea nu e violentă, ci insinuitoare ; ea nu e sinceră, ci prefăcută, își ascunde ghearele ca o pisică. A face rău pentru o așa femeie e o petrecere, și, dacă n-ar avea prilej de a face un rău mare, de a răzbuna moartea unui bărbat, ea s-ar ocupa cu clevetiri și intrigi de mahala. Anca e rea, ca o femeie și ca o roabă. Tipul unei asemenea femei e zugrăvit în Anca de Caragiale drept, cu pricepere. Dacă am zis că ea e mai puțin reușită decît alte tipuri, e pentru că uneori e prea unilaterală și nu se simte acea mlădiere sufletească, cum se simte la alte tipuri. De altmintrelea, de vom lua în considerație că astfel de tipuri sînt extrem de greu de zugrăvit și că e un tip care repugnează temperamentul artistic al lui Caragiale, va trebui să recunoaștem că autorul a învins greutăți foarte mari în zugrăvirea acestui tip, și că meritul lui deci e cu atît mai

mare. Dacă însă publicul în general a primit aşa de rău tipul Ancăi, pricina e, între altele, că, nu numai la noi, dar şi în ţările mai culte, tipurile antipatice, ca Anca, nu sînt pricepute şi gustate de publicul spectator. Să încercăm acuma să ne dăm seamă mai amănunţit despre piesa lui Caragiale, urmînd-o pas cu pas.

*

Sînt nouă ani de atunci. Dragomir, din gelozie şi pentru a lua pe femeia iubită, ucide pe bărbatul ei. După un an, el ia de nevastă pe Anca, nevasta ucisului. Pe cînd Dragomir a ucis pe Dumitru în pădurea Corbenilor, trecea prin pădure Ion pădurarul. El găseşte cadavrul, îi ia amnarul, luleaua şi tutunul, se umple de sînge şi în aşa stare e arestat. Toate dovezile sînt contra lui. Bătut, torturat pînă ce capătă o boală psihică, el recunoaşte că a ucis pe Dumitru; e judecat şi trimis la ocnă. Sînt nouă ani de atunci, şi la ridicarea cortinei găsim pe Dragomir, Anca şi Gheorghe, învăţătorul din sat, stînd împrejurul unei mese în cîrciuma lui Dragomir. Gheorghe citeşte gazeta unde e tipărit că Ion pădurarul, nebunul, a fugit de la ocnă. Cu convorbirea asupra acestei întîmplări se începe acum scena I a actului I. Într-un mod brusc şi puternic, Caragiale ne introduce în drama lui. De la primele fraze pronunţate de Dragomir şi Anca începe să se lămurească tot sensul dramei care s-a petrecut în timp de nouă ani trecuţi şi ai cărei martori n-am fost, precum şi sensul dramei ce va urma, ai cărei martori vom fi. Dialogul, pe cît e de natural, pe atît e şi de adevărat. Fiecare frază zugrăveşte o stare sufletească, fiecare frază explică şi evenimentele trecute şi ceea ce se petrece şi ne dă o intuiţie despre ceea ce se va petrece. De la întîile cuvinte îl vedem pe Dragomir aşa cum este el, om bun, simţitor, iubitor, dar care a avut o imensă nenorocire, să facă o crimă, să ucidă. Şi această crimă îl striveşte sub greaua ei povară, îl chinuieşte şi prin remuşcare, şi prin frica că odată va veni o răsplată groaznică pentru crima lui. Şi, cum începe să vorbească Dragomir, se simte furtuna ce bîntuie sufletul lui. Dragomir e nervos, rău, la fiecare vorbă a lui Gheorghe răspunde răstit, vederea Ancăi îl supără într-atîta încît el

strigă, răcneşte. Dar strigările acestea nu sînt ale unui om puternic, ale unui despot, care printr-un răcnet impune voinţa lui tuturora ce-l înconjoară; nu, sînt răcnetele unui laş neputincios, nenorocit, care prin strigăte vrea să-şi ascundă neputinţa şi păcătoşenia, prin zgomotul propriei sale voci vrea să asurzească zgomotul furtunii ce bîntuie sufletul lui. Şi iarăşi de la întîile cuvinte pronunţate de Anca se simte că, suferindă, dar rea, ba liniştită în aparenţă, ba cicălitoare, care te duce la desperare, ea e stăpîna casei; cu toate răcnetele lui Dragomir, ea e adevărata stăpînă a situaţiei. Şi tocmai această linişte aparentă a Ancăi, pentru care el a făcut crima ce-l striveşte, această linişte rece, întovărăşită de mustrări vecinice, scrise pe faţă, niciodată pronunţate de-a dreptul, totdeauna zise pe-nconjur, îl despereazā într-atîta pe Dragomir încît el se trădează la fiecare vorbă. Dacă ea ar începe să-i facă mustrări de-a dreptul, spunîndu-i „Tu ai ucis“, i-ar fi poate mai uşor, dar aşa, această linişte rece şi plină de mustrări îl despereazā întru atîta încît într-un paroxism de mînie şi desperare el strigă la Anca... „Ce vrei? ce te uiţi aşa la mine?... Ce gîndeşti?... Eu l-am omorît?... Da? spune! (o smuceşte)“. Iar ea, liniştită şi hotărîtă:

Anca: Dragomir? eşti nebun? *(îşi face cruce).*

Dragomir: Nebun?... Spune... *(o smuceşte).*

Anca: O! nebun...

Dragomir: Nu, să spui... Din două una: ori crezi că l-am omorît eu...

Anca: Poftim! asta-i vorbă de vorbit!

Dragomir: Da... şi atunci de ce mai trăieşti cu mine... ori nu crezi şi atunci de ce mă chinuieşti pe mine?... Ce ai cu mine? Lasă-mă în pace pe mine cu Dumitru al tău *(o împinge de mînă şi suie, ea vrea să facă un pas spre el).* Lasă-mă în pace *(acelaşi joc).* Lasă-mă în pace!

Cît de adevărat, cît de natural şi cît de bine e acest „Lasă-mă în pace“ adresat Ancăi, care nu-i zice nimica şi, cu toate acestea, îi tulbură toată pacea sufletească. Ar fi de citat aicea toată scena întîia şi a doua, şi eu n-am de gînd să reeditez *Năpasta;* voi cita numai o singură frază, care îmi pare foarte caracteristică. Gheorghe întreabă pe Dragomir să-i spună ce e judecată cu juraţi... „Ce face, ce zice omul pe care-l judecă?“

Dragomir: Ce să facă?... stă și el între puști și așteaptă să se isprăvească mai degrab'...

Acest răspuns, analizat mai de aproape, conține în el o imagine a întregii *Năpaste* și o dovadă a puterii artistice a lui Caragiale. Mai întîi acest răspuns dat de necăjitul Dragomir, dat așa de mîntuială, e atît de natural și adevărat încît ne pare că nici nu putea fi altmintrelea: „Ce să facă?... stă și el între puști și așteaptă să se isprăvească mai degrab'..." Dar, fiind așa de natural, el totodată e o puternică imagine a unui om judecat de jurați dată în cîteva cuvinte. „Stă și el între puști..." ne arată imaginea externă a acestei judecăți: „Așteaptă să se isprăvească mai degrab'..." arată starea chinuită sufletească a celui judecat. Dar e încă ceva, mai ales, interesant în această frază. Oare fiecare judecat va aștepta „să se isprăvească mai degrab'..."? Desigur că nu. Un om nevinovat, un om puternic și sigur de nevinovăția lui va aștepta liniștit și negrăbit; un om slab, nevinovat, dar care se teme să nu fie osîndit pe nedrept va dori chiar prelungirea judecății, temîndu-se de momentul pronunțării sentinței. Un criminal îmbătrînit în crime și rele va vedea în judecată o petrecere și va dori să nu se isprăvească așa *degrab'*... pentru că, în definitiv, în timpul judecății tot e mai bine decît la ocnă. Dar este un criminal care, în cazul cînd ar fi adus înaintea judecătorilor, ar dori în adevăr *să se isprăvească mai degrab'*... să-l bage în fundul ocnei, dar mai curînd. Acest criminal e însuși Dragomir. Chinuit de o luptă internă ce durează nouă ani, distrus de remușcare și de frica ispășirii, slab, laș, fricos, stînd între puști înaintea judecătorilor, neputînd răbda mai mult suferința și rușinea, el va dori, desigur, să se sfîrșească odată. Un om slab, fricos, distrus nervozicește va răbda mai curînd o grozavă lovitură a soartei decît o îndelungată amenințare a acestei loviri, un așa om va gîndi: fie și mai rău decît acuma, numai altmintrelea cumva. Și deci un Dragomir stînd între puști, neîndoielnic, va aștepta să se isprăvească mai degrab'... Cînd Gheorghe dar a făcut întrebarea: „Ce face, ce zice omul pe care-l judecă?", în partea inconștientă psihică a lui Dragomir s-a petrecut o dramă întreagă. Inconștient el s-a pus între puștile, pe

care le-a văzut la judecata lui Ion și care i-au fost aduse în memorie prin întrebarea lui Gheorghe, el a trăit parte din simțămintele pe care le-ar fi avut dacă ar fi fost adus înaintea judecății, și răspunsul necăjit e rezultatul acestei drame interne, ce s-a petrecut în cîteva secunde. Acest răspuns al lui Dragomir, ghicit prin intuiție de artist, ghicit prin simpatie și prin înrudirea care există între artist și creațiunile sale, acest răspuns e azvîrlit acolo așa, fără poate ca autorul însuși să priceapă adevărata lui valoare. În scena a III-a, între Anca și Gheorghe începe să se deseneze cu mai mare preciziune caracterul Ancăi. Rea și implacabilă, cuprinsă de ură și răzbunare, ea nu vede altceva în calea ei decît ură și răzbunare, iar pentru ajungerea acestui scop ea este gata să jertfească tot, și pe sine, și pe alții, ea n-are scrupule. Gheorghe o iubește, ea nu-l iubește, dar are nevoie de el, ca d-un instrument orb pentru răzbunarea sa, și de aceea se preface că-l iubește și vrea să-l împingă la ucidere. Și, făcînd această nelegiuire, împingînd pe omul care o iubește la crimă, la pierzania lui, la uciderea lui Dragomir, ea n-are pic de remușcare. Cînd Gheorghe pleacă, ea într-o singură frază își exprimă părerea de rău pentru soarta lui Gheorghe: „Gheorghe, Gheorghe, ce păcat te mînă pe tine?" Nu este ea dar care-l mînă la păcat, ci păcatul care-l mînă pe Gheorghe. Și chiar această frază, produsul unei logici femeiești, e spusă așa în treacăt, încolo toate gîndurile ei sînt concentrate în altă parte, și anume: „O fi în stare băiatul ăsta ușurel de cîte se laudă?" Vine în casa ei Ion, un nenorocit care ar putea să înduioșeze și o fiară prin nefericirea sa, iar ea, după ce află cine e el, se hotărăște să se slujească de el ca de o unealtă pentru răzbunarea sa. Această robire unui singur simțămînt face din Anca un tip prea unilateral. E drept însă că femeile, mai mult decît bărbații, pot să fie stăpînite de un singur simțămînt. În scena a V-a apare Ion. Deși el apare în scena a V-a, dar spectatorii ori cititorii îl cunosc în parte de la scena I-a. Acolo, din convorbirile lui Dragomir și Anca, noi ghicim că Ion e nevinovat, iar gazeta citită de Gheorghe zice că el e bun, blînd și că probabil a căzut în ocna părăsită. Înainte dar de a-l vedea, noi compătimim deja pentru Ion, și această compătimire ajunge o sim-

patie adîncă cînd la apariția lui el se roagă frumos de Anca: „Nu mai poci... (rugîndu-se frumos). Dă-mi ceva să mănînc, fă-ți pomană... mi-e foame". Ori cînd, naiv și confidențial, el se confesează: „Vezi,... că eu sînt nebun". Și această simpatie și compătimire ajunge la o înduioșare pînă la lacrimi cînd, la întrebarea Ancăi: „Din ce ți-a venit?!", el răspunde: „Din bătaie... și cînd mă sperii mă-apucă, fie pe pustii locuri! Și cînd e să m-apuce îmi vine întîi cu grijă și cu scîrbă, și pe urmă cu spaimă... și mă arde (arată moalele capului), eu am o bubă aici înăuntru... da-mi dai?" Cît de sobru și cît de puternic și simțit! În scena a V-a se lămurește caracterul lui Ion, care e bunătate, blîndețe, naivitate mare și gingășie, aflăm asemenea boala lui Ion și cauzele ei, care sînt bătaia unor oameni cruzi și mizerabili care pentru a descoperi o crimă au făcut o altă crimă înzecit de mare, o crimă mult mai monstruoasă. Tot aici se precizează felul boalei lui Ion. Aceasta e frica ori mania persecuțiunei și dedublarea personalității. Cînd Anca, imediat după venirea lui Ion, vrea să-l dea afară, el răspunde: „Mă duc... să nu mă bați... să nu dai!" Iar cînd Anca îl întreabă cine l-a bătut și de ce el răspunde: „Degeaba... Eu eram pădurar la Corbeni..."

Anca (aparte): Pădurar la Corbeni... *(tare).* Cine te-a bătut?...

Ion: La judecată... că nu vroiam să spui.

Anca (cu nerăbdare): Ce?

Ion: De ce l-am omorît.

Dacă cineva va citi acest monolog [dialog] fără atenție. atunci de bună seamă nu va vedea contrazicerea care există în răspunsurile lui Ion. Această contrazicere însă zugrăvește o întreagă stare sufletească. La întîia întrebare: de ce l-au bătut, el răspunde: „Degeaba"; el știe dar că nu e vinovat, că n-a ucis, dar imediat după aceea răspunde așa, parcă el a ucis. De unde această contrazicere? Iată cauza ei: Cînd Ion a fost dat judecății, el știa că n-a ucis, și aceasta a afirmat-o înaintea judecătorilor. Și atunci s-au început acele bătăi sălbatice care i-au făcut lui Ion bubă la cap, cu scop de a-l face să mărturisească că el a omorît. Sub torturi el a mărturisit că a

omorît, și torturile au încetat. În conștiința, dar, a lui Ion, negațiunea „N-am omorît" era asociată cu dureri și torturi, iar afirmarea „am omorît" cu scăparea de torturi. Nu e deci de mirare faptul că în organizația psihică a lui Ion, alăturea cu conștiința „N-am ucis", s-a așezat altă conștiință, „Am ucis", și de aicea necesarmente dedublarea conștiinței și dedublarea personalității. În Ion trăiesc doi oameni, care se luptă în el, care se arată succesiv pînă ce, în scena dinaintea sinuciderii, ei se despart cu desăvîrșire, și atunci Ion vede cum îl tortureazä pe celălalt Ion și, plin de groază, strigă: „Au să-l omoare, au să-i sfărîme țeasta capului". În scena a VIII-a se manifestă minunat lupta continuă ce duc Ana și Dragomir și modul cum o duc. Toată scena respiră adevăr și naturalitate. Dragomir e cam beat, de aceea e și mai expansiv, se trădează la fiecare vorbă și, totodată, se teme să nu se trădeze:

Dragomir: Dacă nu te cunoșteam eu pe tine, eu era să fiu altfel de om... *(bea și oftează).* He, he! Ce om era să fiu eu... Dar s-a dus... acu degeaba... las-o încurcată!

Toată scena e tot așa de naturală și tot așa de adevărată ca țesătură psihică. Iată încă un mic exemplu. Dragomir vrea să plece în lume și de aceea, și încă fiindcă e cam beat, e expansiv, simțămintele lui către Anca debordează:

Dragomir: ... Anco, Anco! *(îi face șovăind semn să vie după el)* aide! ... aide, tu, n-auzi? mîine dimineață plec... Tu! de ce nu mă iubești, tu, pe mine? *(o apucă)*

Anca (vrînd să-l depărteze): Lasă-mă...

Dragomir: Nu te las... *(o ține cu d-asila).*

Anca (fixîndu-l): Abá, Dragomire, ții tu minte alaltăieri la pomană — că uitai să te întreb — cînd a venit rezervistul ăla, de ce ai fugit?

Dragomir (o lasă și o împinge ușor încolo): Ăla de seamănă grozav cu Dumitru...

Asta e tortura la care a fost supus un om ani întregi; ce mirare e că la sfîrșit el e lipsit de orice viață și hotărîre?

*

Actul al II-lea. Anca, într-un lung monolog, își exprimă nehotărîrea, neștiind ce să facă: să-l omoare în somn ori să-l scoale și să-l lovească ca să știe pentru ce moare și de la cine îi vine moartea. În vremea asta, Dragomir se deșteaptă și vine pe scenă îngrozit. El a visat un vis grozav. Cînd s-a dus să se culce, Anca i-a spus: „Închină-te... să nu visezi urît". Și poate aceste cuvinte i-au sugerat un vis rău: un cap de mort, care îl mușca.

Scena între Dragomir, Ion și Anca e admirabilă. Povestirea lui Ion, cum a fugit de la ocnă, e admirabil de poetică, cu toată simplicitatea ei. Aici, în Ion pădurarul, se simte urmașul acelor genii anonimi care au creat *Miorița* și *Mihu Copilul*. „Pe urmă, vere, m-am dus la fîntîna de sub deal și am pus donițele... ei! era frumos și cald... și era pădurea singură... doar într-o tufă fluiera o mierlă". Și cît de gingașă e imaginea veveriței, trimisă de Maica Domnului, pe care o vede în halucinație Ion și care, fugind din cracă în cracă, îl face să rămînă rătăcit. Introducerea imaginei naturii luminoase, calde și frumoase în mijlocul scenelor întunecate ale îngrozitoarelor suferințe omenești e admirabil de frumoasă, ca contrast. Anca și Dragomir, fiecare în felul lor și conduși de alt simțămînt, caută să convingă pe Ion că nu el a omorît pe Dumitru. Dragomir pentru că e pătruns de remușcare și compătimire pentru Ion, Anca pentru că vrea să aibă cea din urmă dovadă a vinovăției lui Dragomir și pentru a-l mai tortura. Și între acești doi oameni, care lucrează din motive așa de diferite, stă Ion și, cu o convingere pe care i-o dă cea de-a doua personalitate, creată de torturători, afirmă că, da, el a omorît. N-au găsit oare la el tutunul, luleaua și amnarul lui Dumitru? Cîte puțin însă în Ion se redeșteaptă a doua personalitate. Cînd Anca afirmă cu tărie, arătînd pe Dragomir: „Iată cine a ucis", Ion rămîne prostit de tot și rîde pe înfundate. Și, numai cînd Dragomir pornește asupra Ancăi, în Ion, împreună cu compătimirea pentru Anca și dorința de a o apăra, se redeșteaptă personalitatea cea dintîia și adînca obidă pentru toate chinurile suferite în zadar. Și împreună cu această obidă arzîndă se redeșteaptă pentru un moment ura contra lui Dragomir — cauza tuturor nenorocirilor lui. Tot sufletul lui Ion e cuprins pentru un moment de ură, și el se năpustește asupra lui Dragomir, învîrtindu-l în loc.

Tot sufletul amărît al lui Ion se duce în cuvinte pline de mustrare, umplînd de durere și jale inima lui Dragomir și a publicului spectator.

Ion: Atunci, dacă l-ai omorît tu, pe mine de ce m-a închis, mă? ... de ce m-a chinuit? ... de ce m-a lovit în cap? de ce? *(îl zguduie și-l împinge în față, lîngă masă; Dragomir palid cade gîfîind pe un scaun...)* Dacă tu ești vinovat *(obidindu-se treptat și arătîndu-și moalele capului)*, de ce mi-a făcut mie bubă aici înăuntru? *(se vaită)* Mă doare!... Mă doare!...

. . . .

Măi!... este la noi o ocnă părăsită... În fund e o baltă neagră... Dacă arunci o piatră-n fund, numa, de departe, din inima pămîntului, începe să auie, și auie tot mereu, și tocm-a doua zi tace, cînd zice Maica Domnului: destul!... Acolo trebuie să vii tu cu mine... să te iau de gît *(îl înhață)*, să te ridic și să te arunc în fundul bălței ... așa!... Haide! haide!... *(îl tîrăște; Dragomir se zbate).*

Ca un om cu o pătrundere psihică admirabilă, Caragiale nu lasă pe Dragomir să se apere cu tărie contra lui Ion. Pătruns de jale, remușcare și conștient de vinovăția lui, Dragomir se zbate, nu se apără. Și tot așa de pătrunzător e Caragiale cînd, la cea dintîi amenințare a Ancăi, Ion furiosul se face iarăși Ion nebunul blînd și sfios. Anca e aceea care prin afirmările ei i-a sugerat toată forța; cînd Anca însă pornește asupra lui Ion strigînd: „Nebunule, îți crăp capul!", el pierde deodată motorul și resursa forței și urii lui și se retrage sfios. Această scenă e de un mare dramatism. Dar dramatismul ajunge la o înălțime încă necunoscută în literatura noastră în scena următoare: Ion pleacă, Anca fuge după el, îl întoarce, și el rămîne singur cu Dragomir. Dăm aici o parte din această scenă minunată.

. . . .

Ion: Mi-e foame, dă-mi să mănînc *(șade)*. Șezi și tu *(bea)*. Bea și tu. *(Dragomir se supune; — după o*

pauză lungă). E unul la noi la ocnă... Ce om bun, vere! cum mă miluiește el pe mine: mănîncă numai cîte-o fărîmiță, și tainul lui mi-l dă mie!... Ăla a fost ucis pe tată-său, și-l băgase pe frate-său la ocnă... Pe urmă, vezi ce l-a învățat pe el Maica Domnului, să vie la ocnă și să spuie: eu am răpus pe taica, lui neica să-i dați drumul, că nu e vinovat... *(simplu)* Iac-așa.

Dragomir (din ce în ce mai mișcat): Și...

Ion: Și i-a dat drumul lui frăține-său, și l-a închis pe el.

Dragomir: Pe el...

Ion: D-apăi!... Într-un tîrziu după aia, a aflat el că frăține-său umblă să moară, și s-a rugat să-l lase de la ocnă, să meargă acasă cu soldați, numai pentru trei zile, că zice că: ce-am avut eu cu taica aia a fost altă socoteală; dar nu voi să plece alde neica pînă nu m-o ierta...

Dragomir: Și l-a iertat?...

Ion: Da de unde!...

Dragomir: Nu l-a iertat?...

Ion: Nu, n-a voit să-l lase de la ocnă să meargă...

Dragomir: Și frate-său a murit așa?

Ion (dă din cap, bea, apoi se uită lung la Dragomir): Mă Dragomire, tu ești sănătos și cu mintea întreagă, și o să trăiești bine... și eu... *(zîmbind trist)* o să mor așa ... necăjit, bătut și nebun! *(se ridică).*

Dragomir (foarte pătruns): Ioane!...

Ion: Vezi... Tu la ce n-ai venit să spui pe cum că Ion nu-i vinovat!... Pe Ion l-ați bătut în cap degeaba... Luați-mă pe mine. Ce-am avut eu cu Dumitru e altă socoteală, dar pe Ion lăsați-l săracul! *(cu obidă adîncă)* și Ion s-ar fi rugat la Maica Domnului buna pentru păcatele tale... Vezi! ... vezi *(plînge liniștit).*

Dragomir (plînge înfundat): Ioane, eu caut să te scap pe tine ... Tu să nu mai mergi, nu mai trebuie să mergi înapoi la ocnă...

Ion: Da unde o să mă duc eu?

Cît de puternică, cît de dureroasă e această scenă! În mijlocul dramei, care se desfășoară înaintea ochilor noștri, artistul face să apară o altă dramă tot așa, poate și mai dureroasă. În mijlocul durerii și compătimirii ce

ne inspiră Ion și Dragomir, alți oameni cer compătimirea și înduioșarea noastră. Prin cîteva cuvinte zise de Ion, o dramă întreagă, o dramă asemănătoare cu *Năpasta,* ni se naște în imaginația noastră. Departe, nu se știe unde, în condiții ce nu se știu, un om a făcut o crimă înfricoșată; a ucis pe tatăl său. Judecătorii au luat pe fratele ucigașului, poate l-au chinuit ca pe Ion și l-au făcut de a mărturisit o crimă pe care n-a făcut-o. Și atunci l-au închis în acea ocnă adîncă, a cărei imagine ne-a dat-o Ion prin evocațiunea superbă a ocnei părăsite și adînci, adîncă, tocmai în inima pămîntului. Și, pe cînd ședea acest om în ocna adîncă, consumîndu-se în dureri și suferințe ca acelea ale lui Ion, aceste dureri izbeau în sufletul aceluia care a ucis, și el, consumat de durere ca Dragomir, dar mai drept și mai decis, se duce în acea ocnă adîncă și zice: lăsați pe fratele meu Abel, că el n-a ucis, și luați pe Cain pentru că el a ucis. Și l-au închis pe Cain, și i-au dat drumul lui Abel. Și atunci unul, plin de groaznicele aduceri-aminte ale unor suferințe crude îndurate pe nedrept, își duce traiul trist la lumina zilei, pe cînd altul, plin de remușcare și groază, plin de aduceri-aminte și mai îngrozitoare, își consumă zilele negre în ocna întunecoasă. Și din adîncul negrei ocne a ajuns pînă la Cain știrea că moare Abel. Atunci o dorință cumplită, nebună a cuprins sufletul ocnașului de a vedea încă o dată lumina liberă a zilei, pentru a se arunca, într-o sforțare supremă, într-un plîns cu hohot, la picioarele lui frate-său, strigînd: „Frate, iartă-mă“, dar nu l-au lăsat pe Cain, și Abel a murit plin de suferințe și îngrozitoare aduceri-aminte la lumina liberă a zilei, iar Cain va muri plin de suferințe și de aduceri-aminte și mai îngrozitoare în ocna adîncă și întunecoasă. Aceasta e drama dureroasă care prin bagheta magică a artistului ne e sugerată în imaginația noastră, înduioșîndu-ne pînă la lacrimi. Și, pe cînd se petrece această dramă dureroasă, Ion nebunul șade colea, față în față cu Dragomir, plînge liniștit, înduioșat de propriile sale suferințe, și zice: „Pe Ion lăsați-l, săracul... vezi... vezi...“ Aceste cuvinte, această mustrare rupe toată coardele inimii lui Dragomir, și el, țăran învățat cu suferințele și nevoile, plînge cu lacrimi de sînge, nu un plîns liniștit, ce ușurează inima, ca al lui Ion, ci cu acele lacrimi amare, care și mai mult otrăvesc sufletul. Și, plîngînd

„înfundat", Dragomir zice: „Ioane, eu caut să te scap pe tine... Tu să nu mai mergi înapoi la ocnă..." Iar Ion îi răspunde un răspuns înfricoşat de dureros: „Da unde o să mă duc eu?" Pentru că aceste cuvinte, atît de sobre, atît de puţine, sînt în adevăr înfricoşat de dureroase. Nu prin sine înseşi; prin sine înseşi ele n-au nici o însemnătate deosebită, dar pentru că fac parte din organismul întreg al dramei, pentru că, după ceea ce am văzut petrecîndu-se înaintea noastră, noi simţim prin toate fibrele inimii că aici un om, un frate al nostru, a ajuns într-o poziţiune atît de înfricoşat de dureroasă încît nu mai are unde să meargă. E admirabilă această scenă, încălzită de un adînc simţămînt de înduioşare şi compătimire şi unde autorul vede aşa de clar încît vede pînă şi diferenţa dintre plînsul lui Ion şi al lui Dragomir, căci cel dintîi plînge liniştit, cel de-al doilea înfundat. Şi tot aşa de frumoase sînt şi scenele următoare, pînă la sinuciderea lui Ion. Sub influenţa unei compătimiri adînci, amestecată cu o remuşcare arzîndă de conştiinţă, lui Dragomir îi vine în gînd să plece cu Ion în lume, scăpînd astfel amîndoi. Pătruns de dorinţa nebună de a scăpa şi el şi Ion, el nu vede toată absurditatea acestui plan, ca un om care se îneacă şi se agaţă de un pai. Dar Anca era aici la uşă, a auzit tot. Rea, crudă şi implacabilă, ea în cîteva cuvinte îi arată cît de absurd e planul lui. Unde va merge el oare cu un nebun scăpat din ocnă? Nu vede el că la cea dintîi răspîntie a drumului va fi arestat? O slabă lumină de speranţă i-a lucit lui Dragomir, Anca a intrat şi a stins şi această lumină. Şi atunci un întuneric beznă a cuprins sufletul lui Dragomir. Şi înaintea lui se petrece o altă dramă dureroasă, e despărţirea lui Ion de el însuşi. Zguduit de atîtea întîmplări, pe Ion îl apucă un paroxism de nebunie, cele două personalităţi ce trăiau în el se despart cu desăvîrşire, şi Ion vede cum îl bat şi-l chinuiesc pe alt Ion, care este el însuşi, şi îngrozit strigă:

Ion...

. . . .

Bateţi-l!... Daţi-i la cap!... Se preface că e nebun... *(înduioşat către Dragomir)* Uite cum îl bate! uite cum îi dă în cap lui Ion! *(ţipînd de groază)* A! nu!... nu!...

nu daţi! *(în culmea spaimei)* O să-i spargă oasele, îi turteşte ţeasta capului... O să-l doboare!...

Anca: Ioane!

Ion (crescendo): De ce-l mai bate pe Ion, dacă a murit? *(dă cu piciorul ca [şi] cum ar vrea să înlăture ceva)* Să-l ia de aici... e plin de sînge... *(mai dă o dată).* Nu mai mişcă... *(iar)* A murit... *(porneşte spre fund).*

Dragomir: Pleacă! *(amîndoi se reped după el şi vor să-l apuce).*

Ion (ţipînd): Nu puneţi mîna!... Să nu daţi... Ion a murit *(se smuceşte şi le scapă; se repede la tarabă, ia un cuţit mare şi ridicîndu-l în sus, măreţ).* Nu puneţi mîna!... Ion merge la Maica Domnului *(se precipită în odaia din stînga).*

Trebuie să notăm aici o particularitate care arată cît de adevărat l-a simţit autorul nostru pe Ion. Ion în toată piesa vorbeşte totdeauna de Maica Domnului, niciodată de D-zeu. D-zeu e bun, el răsplăteşte faptele bune, dar şi pedepseşte pe cele rele, el e bun, dar e şi răzbunător. Maica Domnului însă e bună, blîndă, fără nici un amestec al vreunui alt simţămînt. *Mater dolorosa*, ea e marele simbol care concentrează în sine toată suferinţa şi toată iubirea tuturor mamelor. Şi bunul, blîndul, nenorocitul Ion întinde mîna către aceea care e simbolul bunătăţii şi suferinţei. În toată viaţa plină de suferinţe a lui Ion, trebuia să-i lucească o imagine mîngîietoare, imaginea mînei plină de bătături a mamei sale alunecîndu-i pe cap. Şi iată pentru ce el din Maica Domnului a făcut idealul său, apărătoarea sa. Ea îl opreşte în ocnă să nu-şi curme zilele, ea-i trimite veveriţa care îl duce din ocnă, ea a învăţat pe adevăratul ucigaş să-şi mărturisească crima scăpînd pe cel nevinovat, şi către ea merge el acuma, după ce se omoară. „Maica Domnului!... tu eşti?... tu mă chemi?... stai, că vin... iacă-mă, viu!... viu..." (expiră). Acestea sînt cele din urmă cuvinte ale lui. Şi în timpul cînd Ion se duce la Maica Domnului, de departe se aude toaca monotonă şi jalnică a bisericii din sat, toaca de utrenie. Pare că sunetele monotone ale clopotelor, urmate unul după altul, sînt treptele pe care se suie sufletul lui Ion către Maica Domnului. Pentru că e de un efect colosal această toacă

de utrenie, în mijlocul liniştei adînci şi dureroase care urmează morţii lui Ion. Ea ne sugerează un şir întreg de imagini şi simţăminte. Toacă de utrenie, deci se crapă de ziuă. La lumina slabă a zilei născînde, parcă se vede cîrciuma lui Dragomir. Mai încolo, mai departe, un sat sărăcăcios, bordeie întunecoase şi umede, în care zac pe paiul putred fraţii de suferinţe ai lui Ion. Nici o mişcare în sat, şi numai din biserica veche şi sărăcăcioasă din mijlocul satului se aude un dangăt lung, monoton, nesfîrşit şi jalnic pătrunzînd de departe, de departe, în cîrciuma lui Dragomir, pe scena unde zace cadavrul lui Ion. Şi acest dangăt pare a vorbi de vecinicia nesfirşită şi de imensul mister al morţii. Toate scenele din actul al II-lea, pînă la sinuciderea lui Ion, ca simţăminte încorporate în ele, ca viziune psihică clară, ca limbă frumoasă şi ca efect dramatic sînt cît se poate de reuşite. Din scenele care urmează, iarăşi e foarte reuşită scena între Dragomir şi Anca unde Dragomir mărturiseşte că el a ucis pe Dumitru.

Anca : ... Tu vrei să pleci, tu caută să pleci *(el face trist din cap, că da ; ea aspru)*. Ei... nu faci un pas de aicea pînă nu-i zici pe nume... *(fixîndu-l cu toată puterea)* zi-i o dată pe nume !

Dragomir (încet de tot) : Du-mi-tru.

Anca (răsuflînd din adînc) : Ai văzut ?... aşa ! Du-mi-tru.

Acest Dumitru e scos cu cleştele. Cuvîntul era prea îngrozitor de mare ca să poată ieşi din gură. Dar, o dată pronunţat acest cuvînt, Dragomir începe să povestească scena omorului, aşa de simplu şi desluşit, parcă ar povesti despre altcineva, nu despre el, şi se opreşte numai cînd ajunge la mărturisirea : ...Eu te-am iubit... şi...

Anca : Şi...

Dragomir : ... Şi de acu e degeaba... eu trebuie să plec în lume, tu... poate să iei pe Gheorghe... *(înecat şi foarte încet)* dar să ştii că tot te iubesc.

Anca : Da ? *(rîde)* Aşteaptă să vezi şi tu acuma cum o să-ţi plătesc eu ţie dragostea. *(pauză)*

Dragomir : Anco, eu plec... să mă ierţi...

Toată scena aceasta e cît se poate de adevărată şi de un mare dramatism. Cît de adevărată e bunăoară această povestire, atît de simplă, atît de desluşită şi totodată atît de îngrozitoare, a omorului. Nouă ani Dragomir n-a putut să facă înfiorătoarea mărturisire ; se părea că niciodată ea nu va putea ieşi din gura lui ; dar, odată mărturisirea făcută, cuvintele încep să curgă parcă de la sine, detaliurile se înşiră parcă prin somn şi mărturisirea se mîntuie cu o frază prin care Dragomir caută să se dezvinovăţească faţă cu aceea căreia i se spovedeşte şi faţă cu sine însuşi : „Eu te-am iubit".

Tot atît de adevărate sînt şi frazele care urmează acesteia. El vede însă că tot ce-i mai rămîne să facă e să meargă pribeag în lume. Ideea plecării îi aduce aminte că ea va lua pe Gheorghe — şi el ştie că de acum nu mai poate s-o împiedice de la aceasta —, şi gelozia lui e-ntipărită într-o frază scurtă, dar dureros de amară, în care se citeşte o mustrare plină de lacrimi : „Da' să ştii că tot te iubesc". Şi aceste cuvinte, zise de un om ale cărui simţăminte sînt în agonie, nu puteau fi zise decît *(„înecat şi foarte încet")*, cu atît mai încet şi înecat cu cît el simţea că vorbele lui nu vor găsi nici compătimire, nici iertare. Şi, în adevăr — la acest „tot te iubesc", „să mă ierţi", expresiunea unei mari iubiri şi a unei nemărginite căinţe —, ea rea, crudă, neîmblînzită ca soarta rea, triumfătoare îi răspunde rîzînd : „Aşteaptă să vezi şi tu acuma cum o să-ţi plătesc eu ţie dragostea". Contrastul între simţămintele în agonie ale lui Dragomir şi nemăsurata răutate a Ancăi e de un mare dramatism, şi cu atît mai mare cu cît noi ştim ceea ce nu ştie Dragomir, anume : că el nu va pleca, că soarta lui e hotărîtă şi că e cu mult mai înfiorătoare decît şi-o închipuia el.

Cînd oamenii primăriei vin să-l ridice, după denunţarea Ancăi, Dragomir strigă îngrozit : „Femeie ! Vreau să scap... nu vreau să puie mîna pe mine !... Mi-e frică !... Vreau să scap !" Acest ţipăt e expresiunea groazei ce l-a muncit nouă ani, în acest ţipăt i se duc toate forţele psihice ce i-au mai rămas — el e nebun. Cînd oamenii primăriei îl leagă, nu se mai ştie cine vorbeşte : Dragomir sau Ion nebunul.

Dragomir : Merg... merg eu... să nu mă bateţi, merg *(rugător către Gheorghe)*. Nu mă strînge aşa tare de acolo... Ţi-am spus că mă doare !

*

Modul cum se sfîrşeşte piesa ne pare greşit. În această privinţă sîntem de acord cu unii din criticii lui Caragiale. În adevăr, care era sfîrşitul logic al dramei ? Era ca Dragomir să ispăşească crima făcută prin uciderea lui Dumitru. Acesta, bineînţeles, era drumul cel mai logic, cel mai scurt, şi drumul cel mai scurt în artă, ca şi aiurea, e cel mai bun. Caragiale însă face altfel. Se pare că în urechea lui suna o frază de efect cu care să sfîrşească piesa. Această frază de efect, o frază simetrică, e cea din urmă pronunţată de Anca : „Pentru faptă răsplată şi năpastă pentru năpastă". Pentru a putea sfîrşi cu această frază, a trebuit ca şi asupra lui Dragomir să cadă năpasta, şi de aceea Caragiale pune pe Dragomir să ispăşească nu crima ce a făcut-o, ci una pe care n-a făcut-o, să ispăşească nu moartea lui Dumitru, ci a lui Ion.

Acest drum e însă pe atît de încurcat, pe cît şi de nelogic. Pentru acelaşi sfîrşit, după sinuciderea lui Ion, Anca începe să mustre pe Dragomir de ce a ucis el pe Ion. Aceste mustrări sînt atît de neaşteptate încît ne par neserioase, pare că Anca glumeşte, ceea ce, desigur, nu poate să fie favorabil impresiunei totale dramatice. Între două scene admirabile : a sinuciderii lui Ion şi a mărturisirilor lui Dragomir, scena mustrărilor Ancăi e o notă falsă, între două motive armonioase şi dureroase, şi aicea vom zice cam acelaşi lucru ce am putea zice şi de sfîrşitul din *Făclia de Paşte*. Ce nevoie are un artist care ştie să ne pătrundă de cele mai adînci şi variate simţăminte omeneşti, ce nevoie are el de a căuta efecte teatrale ?

*

Ce influenţă, din punctul de vedere moral, produce drama lui Caragiale ? La această întrebare răspundem că drama lui Caragiale produce o influenţă moralizatoare. Fiindcă despre aceasta vom vorbi mai pe larg într-un

alt articol *, aici vom spune cîteva cuvinte. Care sînt simţămintele pe care ni le exercită *Năpasta ?* Aceste simţăminte sînt în primul rînd compătimirea pentru suferinţă, durerea pentru durerea altora. Simţim o durere pentru durerile lui Dragomir şi o compătimire adîncă pentru sărmanul Ion, o revoltă mare contra cauzelor care l-au făcut, sărmanul de el, să îndure atîtea crude suferinţe. Toate aceste simţăminte sînt simţăminte umane, sînt simţăminte de simpatie umană, de simpatie socială şi, ca atare, eminamente morale. E adevărat că simţămintele noastre de compătimire şi simpatie se revarsă şi asupra lui Dragomir, care e un ucigaş. Dar noi compătimim, noi simpatizăm în Dragomir cu omul suferind, nu cu ucigaşul, nu cu crima lui. Pentru crimă, în *Năpasta* ni se sugerează o groază mare. Ea e cauza tuturor nenorocirilor. De n-ar fi fost ea, crima blestemată, Dragomir era să fie altfel de om ; „he, he ! ce om era să fie" el. Anca ar fi trăit poate fericită cu bărbatul său, iar Ion n-ar fi ajuns nebun şi la ocnă. Deci împreună cu simţămintele de compătimire, înduioşare, jale pentru suferinţele omului, *Năpasta* ne sugerează groază pentru crimă, drama pare a ne repeta de o mie de ori cuvîntul lui Christos : „Să nu ucizi". Şi iată pentru ce *Năpasta* e o creaţiune artistică de o însemnată înălţime morală. *Năpasta* are şi o altă însemnătate, şi anume că e luată din viaţa ţărănească. Noi, cei din păturile de sus, am pus o grozavă greutate în spinarea ţăranului român, o întreagă alcătuire socială. Multe bune şi rele duce ţăranul în spinarea-i încovoiată. Palaturi, universităţi, partide politice, reprezentaţii naţionale, oraşe bogate, bulevarde, lumina electrică, lux, cafenele, cocote, într-un cuvînt o întreagă civilizaţie modernă. Încovoiat sub această enormă greutate, desculţ, zdrenţăros, ştergînd cu mîna uscată de pe faţa-i istovită sudori de sînge, duce tot înainte această greutate ţăranul român. Dar nu ne-a fost destul. Ne-a trebuit încă, după toate acestea, ca ţăranul să ne amuze. Cu această problemă s-a însărcinat cvasiarta noastră aducînd pe scenă un cvasiţăran. Şi acest ţăran frumos, estetic îmbrăcat, juca hora, cînta cîntece voiniceşti, striga : să trăiască, ura, vivat. Iar burtă-verzimea şi *high-life*-ul, cu conştiinţa împăcată, aplaudau din răsputeri pe acest ţă-

* [Vezi volumul de faţă, p. 396—431.]

ran de carnaval. Cred că ar fi vremea să încetăm cu această farsă de rău gust și falsă din punctul de vedere artistic, crudă și monstruoasă din punctul de vedere moral. Ar fi vremea ca scriitorii noștri de talent să zugrăvească țărănimea română așa cum este ea, în marea ei mizerie și în imensa ei suferință.

Cu Caragiale facem un pas în această direcție, e adevărat un pas mic, dar totuși un pas spre adevăr. Caragiale n-a avut în vedere în *Năpasta* să ne dea tipuri de țărani adevărați în toate particularitățile lor ori tipici în toate particularitățile lor. Caragiale n-a avut în vedere mai ales să ne zugrăvească viața țărănească. Ceea ce a vrut să facă Caragiale a fost să zugrăvească desfășurarea logică a unor puternice simțăminte omenești, generale tuturor oamenilor. Și aceste simțăminte le-a insuflat unor oameni din pătura țărănească, așa de bine cunoscută lui ca limbă, ca moravuri, ca suferințe. Și de aceea Dragomir și Ion sînt țărani prin limba lor, prin modul de a simți, prin suferințele lor. Și tocmai aceasta e un merit mare pentru Caragiale. Cînd Ion, trist și istovit, zice : „Și eu am să mor așa, necăjit, bătut și nebun !" cînd, strivit de o durere arzătoare, el strigă : „De ce m-a chinuit ?... de ce m-a lovit în cap ?... de ce ? De ce mi-a făcut mie bubă aicea înăuntru ?... Mă doare !... Mă doare !..." Acestea sînt un ecou dureros al acelorași vaiete care ies din milioane de piepturi țărănești, frați de suferință ai lui Ion. Caragiale e unul din cei dintîi care pe scenă a ridicat un colț mic de pe marile suferințe țărănești. Și aceasta e, o repetăm iarăși, un merit însemnat pentru Caragiale.

ȘTEFAN HUDICI[39]

Sînt fraze care ajung banale pentru că trecînd din gură în gură își pierd înțelesul, ajung a fi rostite fără a li se da însemnătatea ce o au. Unele din aceste fraze cuprind adevăruri adînci. Între asemenea fraze putem număra următoarea : „Literatura trebuie să fie oglinda vieții". Cine n-a zis de multe ori fraza aceasta, mai ales acuma, cînd naturalismul a ieșit biruitor în literatură ? Dar, pe de altă parte, sînt mulți de aceia care își dau seama de adevărul cuprins într-însa ? A fi oglinda vieții e marele, nobilul scop pe care trebuie să-l aibă literatura. A fi oglinda vieții înseamnă că literatura trebuie să oglindească viața societății, cu toate suferințele, cu toate durerile, cu toate bucuriile ei. Ca în oglindă să se vadă societatea și să se cunoască citind literatura sa, și această literatură să înfățișeze conștiința națiunii. Un om nu poate să știe cît e de frumos ori de urît pînă nu se vede în oglindă, și uneori un om ce se crede frumos se poate încredința că e urît și rămîne surprins. Același lucru poate să se întîmple cu o societate cînd un om cu talent îi pune în față o lucrare în care e silită să se cunoască. Și în asemenea împrejurări literatura este unul din factorii cei mai mari ai moralizării națiunii, ai educării cetățenești. E mare, e nobil scopul literaturii, scop cuprins într-o frază așa de mică. Tot această frază ne mai poate sluji ca criteriu pentru a măsura înălțimea la care a ajuns o literatură. Literatura este cu atîta mai mare, cu atîta mai desăvîrșită, cu atîta mai mult corespunde chemării sale, cu cît oglindește mai mult și mai bine viața națiunii, cu cît cu-

prinde mai mult această viață, în larg și în adînc. Dacă, avînd în vedere această măsură, ne întoarcem privirile către literatura noastră, atunci, cu mare durere, trebuie să mărturisim că, sub acest raport, e foarte săracă. Nu că se scrie puțin, dar tot ce se scrie parcă e scris înadins pentru a arăta cum n-ar trebui să se scrie și ce n-ar trebui scris. Avem mulți poeți, prea mulți! Cine nu face la noi poezii, începînd de la copiii din gimnaziu și mîntuind cu copiștii bătrîni de la minister? Dar ce poezii! Cea mai mare parte din poeții noștri e lipsită de cel mai mic talent, iar cei puțini cărora nu le lipsește „scînteia dumnezeiască“ își aleg astfel de subiecte încît le îneacă și puținul talent ce mai au. În adevăr, despre ce ne vorbesc poeții noștri? Despre „lacrimi fierbinți ori înfocate“ sub fereastră, de „plîns amar înaintea porții“, de „suspine înăbușite pe iarbă verde“, de „bătăi de inimă la cea dintîi întîlnire“ (se înțelege că e vorba de „ea“); mai adăugați puțină lună ori soare, presărați totul cu cîteva stele, înveliți această mixtură într-o bucată de nor negru și aveți acea rețetă pentru a face poezii, adică cum se fac la noi. Romane, nuvele mai că n-avem, cît despre încercările pornografice ce se tipăresc acuma în ziare sub nume de cronici putem zice că această noutate adusă din Franța împreună cu cilindrele, cu pantalonii strîmți etc... de bună seamă nu are drept la numele de literatură. Toată menirea acestor cronici în Franța, ca și la noi, nu poate fi alta decît să ațîțe poftele celor ce au trăit prea mult și să ruineze pe cei ce n-au început încă a trăi.

Să vedem acuma literatura noastră teatrală. Aicea iar vedem destul de mult scris; dar ce scrieri? Mai în toate dramele originale e vorba de Lăpușneanu, de Despot Vodă, de Ștefan cel Mare ș.a.m.d. Aceste drame ar putea avea interes istoric, dar tocmai aceasta le lipsește pînă la așa punct încît dacă ați lua drame din epoce felurite și ați schimba numele eroilor, dramele n-ar pierde nimica din valoarea lor istorică dintr-o pricină foarte binecuvîntată: că niciodată n-au avut-o *. Acuma în urmă

* Se înțelege că facem abstracție de faptele istorice propriu-zise, cum e acela că Lăpușneanu a fost otrăvit, pe cînd altul a fost ucis cu buzduganul în piept, pus în țeapă ori a murit liniștit în patul său; noi vorbim de fizionomia morală și psihică a eroilor.

s-a făcut mare larmă cu două drame ale bardului de la Mircești: *Horațiu* și *Ovidiu*. Nu putem să analizăm acuma aceste două drame, nu intră în cadrul articolului nostru, aicea întrebăm numai: oare n-a putut poetul nostru să găsească teme din viața contemporană de a alergat tocmai la romanii cei vechi! Ce interes mare, de viață, pot avea pentru noi Horațiu ori Ovidiu? Tipul lui Horațiu, chiar de ar fi adevărat din punctul de vedere istoric, nu ne interesează; dar ce să mai zicem cînd Horațiu al d-lui Alecsandri seamănă tot atît cu poetul roman cît seamănă Bucureștii cu Roma veche și dealul Mitropoliei cu Capitoliul. Geta, în care poetul a vrut să întrupeze toate calitățile frumosului și moralului, e o fată respectabilă și chiar teatrul izbucnește în aplauze cînd o aude declarînd că vrea să fie „roabă“, dar cu condiție să fie „roabă adorată“. Însă, deși „de gustibus non disputandum“, noi socotim că se vor găsi multe femei în societatea noastră care nu vor consimți să fie roabe, chiar cu prețul „adorării“, și prin urmare stau mai sus moralicește decît Geta, fiica Daciei vechi, și deci merită mai mult decît dînsa a fi eroinele unor drame. E mare greșeală de a crede că viața noastră de azi nu ne dă teme pentru drame și că din această pricină trebuie să alergăm la romani ori la greci. Sînt mulți care cred că viața noastră de azi e prea puțin însemnătoare, prea monotonă, prea mică ca să ne dea subiecte de drame, parcă în vremurile noastre nu iubesc, nu urăsc, nu plîng, nu sufăr oamenii. Ori poate socotesc că ura și suferința sînt cu atîta mai bune cu cît sînt mai vechi, întocmai ca vinul?

Noi, cu totul dimpotrivă, credem că epoca noastră, mai ales, ne dă subiecte de cel mai mare dramatism. Epoca noastră e o epocă de tranziție. La 1848 s-au ciocnit formele vieții noastre orientale cu formele occidentale, și acestea din urmă au ieșit biruitoare. Dar din această biruință au ieșit forme politice care au rămas de multe ori numai forme goale, cu cuprins foarte puțin european; cît despre idei, principii și, mai ales, sentimente și obiceiuri, acestea nu se schimbă așa iute — bune ori rele ele au viață tare — și cilindrul parizian acoperă adesea un creier cu gînduri și principii orientale întocmai ca fesul ori ișlicul, fracul ascunde de multe ori o inimă cu sentimente tot așa de primitive, cu un dispreț către fe-

meie, de pildă, tot așa de înrădăcinat ca la cele ce le ascund giubeaua și anteriul.

Ciocnirea a două forme de viață este una din epocile cele mai triste pentru o societate, deși, pe de altă parte, ciocnirea este de neînlăturat și trebuitoare pentru progres; aceste ciocniri pot să fie comparate cu ciocnirea a două trenuri: vagoane sfărîmate, călători împrăștiați pe cîmp, mulți răniți, gemete de durere, strigăte de desperare, blesteme!...

A nu găsi subiecte de cel mai mare dramatism în viața actuală înseamnă a fi surd și orb pentru toate cele ce se petrec în jurul nostru.

Va dura oare încă mult această necunoaștere a vieții noastre de azi și, împreună cu ea, starea tristă, mai mult decît tristă, a literaturii noastre? Credem că nu, starea aceasta de piroteală va trece, și chiar avem unele semne care ne arată că va trece iute. În adevăr, acuma în urmă s-au arătat cîteva încercări, cel puțin în literatura noastră teatrală, care arată drumul cel drept pe care ar trebui să meargă literatura pentru a ajunge să fie ceea ce se cuvine, adică oglinda vieții noastre reale. Și, ce e mai mîngîietor, publicul a primit foarte bine aceste încercări. Dovadă este că niciodată voievozii fosili n-au avut atîtea reprezentații ca comediile lui Caragiale.

Asupra uneia din încercările literare dramatice vroim să atragem luarea-aminte a cititorilor. Vorbim de schița dramatică *Ștefan Hudici* tipărită în *Contemporanul,* nr. 5, anul III. O numim schiță dramatică fiindcă cuprinde 16 fețe [pagini], toate se petrec într-o singură oră, mai degrabă e un concept de dramă decît o dramă, și cu toate acestea ar fi păcat ca această schiță să treacă nebăgată în seamă, cum trec la noi de multe ori lucruri care merită atenție. Lucrările literare luate din viața reală, oricît de mici ar fi ele, numai dacă au fost făcute cu talent au darul de a excita o mulțime de sentimente, idei, gînduri privitoare la stratul social descris, privitoare la fizionomia morală a tipurilor create. Mica schiță dramatică a lui Morțun, concepția ei, mi-a provocat o mulțime de gînduri relativ la stratul social pe care-l atinge, relativ la fizionomia morală a tipurilor pe care le descrie, și aceste gînduri, fiindcă pot să aibă un oarecare interes, cer voie cititorilor mei să le împart cu ei.

Cuprinsul acestei schițe dramatice, subiectul ei, este foarte simplu, sînt tot lucruri ce se petrec în fiecare zi.

Un boier bătrîn, Ștefan Hudici, în vîrstă de 61 de ani, se însoară cu o fată tînără, Ana. Ana merge după bătrîn, nevoită de mă-sa, cucoana Elencu, care, cum zice Ana, „ar fi spus minciuni și duhovnicului numai ca să nu scape din palmă un ginere cu așa stare, un boier mare!!!“ Se înțelege că Ana în curînd după măritare se înamorează cu altul, Hudici pune mîna pe corespondență și pornește cu sila împreună cu nevasta de la Iași la Dorohoi. În Dorohoi se desfășură cel din urmă act al dramei conjugale. În Dorohoi vine amantul Anei și hotărăsc să fugă, să treacă granița. După o scenă furtunoasă între Ana și Hudici, Ana îi declară că nu va mai sta cu dînsul: „Știu eu — zice ea — cum să-ți zic rămas bun“. Hudici leșină. În vremea aceasta intră Costică Zlătescu, amantul Anei. Ana îi cere să fugă, dar nu-s parale. Practicul donjuan găsește însă [un] mijloc, fură cheile de la Hudici, deschide scrinul și scoate banii. Revoltată de atîta mișelie, Ana strigă că nu mai pleacă, îi cere să lase banii, zdrobită pînă în adîncul sufletului, îl amenință că va țipa. Hudici se deșteaptă, află cine e amantul Anei, trage cu revolverul asupra lui Costică, dar omoară pe Ana. Repetăm că subiectul e cît se poate de simplu, e o istorie veche, dar rămîne vecinic nouă și rupe inima celui căruia i se întîmplă, cum zice genialul poet Heine:

Das ist eine alte Geschichte,
Doch bleibt sie noch neu
Und wem sie just passiret
Dem macht sie das Herz entzwei *.

Singurul lucru care s-ar părea nefiresc e moartea, împușcarea Anei. În general asemenea istorii se sfîrșesc altfel, dar, cum vom vedea mai jos, moartea, afară [de faptul] că e cu putință, fie chiar ca o excepție, e logică, e o necesitate a poziției [situației].

Afară de cele spuse, mai sînt trei scene. Scena întîia cu slugile țigani, Ion și Catrina, altă scenă între

* [Aceasta este o poveste veche/ Dar rămîne atît de nouă/ /Și cui i s-a întîmplat aievea/ Aceluia îi rupe inima în două.]

Hudici și alt boier bătrîn, Hristea Zlotu, prieten al lui Hudici, și, în sfîrșit, scena foarte bine scrisă între Hudici și cucoana Elencu, care vine să ceară prețul fetei — „arlimente", cum zice ea. Neajunsul cel mare al acestei schițe e tocmai că e schiță, că e prea scurtă ; caracterele sînt bine lămurite în cîteva cuvinte, ceea ce arată că autorul are spirit de observație, dar cîteva cuvinte nu pot să ne dea un tip și de multe ori sîntem siliți să ghicim, să completăm tipul cu închipuirea noastră. Unicul tip bine studiat e Ștefan Hudici și de aceea vom urma pas cu pas dezvoltarea caracterului acestui erou, vom adînci caracterul lui și socotim că cititorilor nu le vom părea prea plicticoși.

Să nu uităm că Hudici nu-i o fosilă din veacurile trecute, e un concetățean al nostru, și cînd sufere el, ori cînd face pe alții să sufere, atinge epoca în care trăim, legați cu lanțuri de fier. Acțiunea se petrece în Dorohoi. De la cea dintîi scenă începe să ni se lămurească caracterul lui Hudici. În scena cu slugile, Ion și Catrina, Hudici le trage cîte o palmă pentru a-i trezi. Chiar de la început, obiceiuri orientale : palme, bătăi ; dar, ce voiți ? boierul e supărat, n-are liniște în casă, de ce dar nu și-ar răsufla supărarea pe slugi, pălmuind chiar o femeie, mai ales fiindcă acea femeie e slugă.

În scena între Hudici și prietenul lui, Hristea Zlotu, se explică pricina supărării boierului : Hudici a pus mîna pe un bilet către nevastă-sa.

Ștefan : Acum înțelegi de ce am luat cîmpii, de ce mi-am lăsat baltă — casă și interese ? Vezi ! ce aveam de făcut ? Nu știam cine-i, nu-i iscălit. *O lună de zile am pîndit fără folos... dacă ași fi aflat ! De despărțit nici nu-i vorbă, ar fi moartea pentru mine.* Trebuia să pun o stavilă între ei, și am plecat cu rușinea pe frunte și cu inima încruntată...

*Hristea * :* Și a plecat de bună voie ?

Ștefan : Nu vroia deloc. *Am luat-o cu sila,* am pornit în puterea nopței și am venit într-o întinsoare... *tot drumul a plîns cu hohot.*

* Nu cităm de-a rîndul, ci numai bucăți caracteristice.

Hristea : La ce te-ai însurat ? Ajunși la o vîrstă ca a noastră, oamenii nu trebuie să se gîndească la însurătoare, și mai cu seamă cu fete nevîrstnice și necoapte.

Ștefan : Îmi era dragă !...

Hristea : Rari sînt ființele, carele pot păstra credință în asemenea condiții.

Ștefan : Îmi era dragă !...

Un paleontolog poate, după un os fosil, să reconstruiască foarte adesea tot animalul, așa după o operă de artă, dacă e luată din viața adevărată, putem să ne închipuim toată societatea. Acest dialog între Hristea și Ștefan e foarte caracteristic. Pășind peste pragul societății lui Ștefan Hudici, Hristea Zlotu etc., trebuie să zicem : „Lasciate ogni speranza" voi... care visați un ideal mai mare, de sentimente omenești de iubire, de datorie, de devotament, de sacrificiu și, mai ales, de demnitate omenească. Societatea al cărui tip este Ștefan Hudici are alte moravuri. Aici [se] bat bărbați și femei pentru că-s slugi, aici disprețul se răsfrînge și asupra tuturor celor ce trăiesc împrejur, și mai ales asupra femeii. Aici nu poate să fie vorba de sentimente omenești pentru nevastă, aici femeile sînt prinse, surprinse, pîndite, aici e vorba de despecetluirea scrisorilor, de ascultarea la ușă, de pornirea cu sila, cu toate că nenorocita plînge cu hohot ; aici, sub forma civilizată ori, mai bine-zis, sub forma boierească, se dezlănțuiesc patimile unor specii zoologice, lipsa desăvîrșită de respect către om, către vrednicia omenească. Și care e pricina care a dat naștere la toate aceste chinuri morale ale unei ființe omenești ? „Îmi era dragă" — răspunde Ștefan la toate întrebările. Îi era dragă !... bine, dar dacă îi era și ei drag, de aceasta nici nu pomenește, parcă el întreabă pe Catrina dacă îi era drag să primească o palmă. Și ce trebuie dragoste ? „Credeam că, fiind săracă, va fi recunoscătoare". Aici e pricina adevărată a însurătoarei. Oricît i-ar fi fost de dragă Ana, oricîtă poftă ar fi avut boierul de dînsa, n-avea decît să-și pună poftele bătrînești în cui ; dar Hudici are pe lîngă pofte și o putere mare asupra celorlalți oameni, o putere care silește pe ceilalți să-i îndestuleze poftele, care aruncă în brațele-i osoase fete tinere... această putere e averea cea mare, sînt banii ; și această avere îl dezbracă pînă la atîta de sentimente omenești

încît el nu pomenește un singur cuvînt de interesele Anei, de suferințele și de cerințele sufletului ei. „De despărțit — zice el —, nici nu-i vorbă, ar fi moartea pentru «mine»". Logică nerușinată a unei specii zoologice în toată puterea cuvîntului! De despărțit nici nu-i vorbă măcar? Și pentru ce? Pentru că boierul are trebuință de Ana; ea suferă, plînge cu hohot, se zbuciumă... dar ce-i pasă lui... Dar Ștefan iubește pe Ana, strigătul „Îmi era dragă" îi iese din inimă! Dar, adevărat, strigătul îi iese din inimă, dar că o iubește protestăm. Oare n-ar putea cu același drept să strige și lupul, încă cu mai mare drept: „De despărțit nici nu-i vorbă, ar fi moartea pentru mine", și într-adevăr pentru lup ar fi moartea de foame. Iubirea e un sentiment mare, e un sentiment care mai ales face din om — om, care îl deosebește de speciile zoologice, e unul din cei mai mari, dacă nu cel mai mare factor al progresului omenirii, dar iubirea cuprinde în sine numaidecît sacrificiu, și prin sacrificiul de sine pot fi măsurate întinderea și adîncimea iubirii. Cel care nu-i în stare să facă sacrificii pentru iubire, acela nu iubește. Sentimentele lui Hudici pot fi numite oricum, numai iubire nu, a le numi iubire ar însemna a profana, a pîngări cel mai sfînt sentiment omenesc.

Dacă chiar în cea dintîi scenă cu Hristea Zlotu ni se arată caracterul egoist al eroului nostru, apoi și mai bine se dă la iveală în scena cu cucoana Elencu. Cucoana Elencu a vîndut fata și vine să ceară prețul vînzării, care în codul civil se numește „alimente" ori, cum zice cu energie cucoana Elencu, „arlimente". Eroul nostru se scandalizează. Nu-i vorbă, știe el foarte bine că căsătoria n-a fost decît o afacere comercială. El singur zice, vorbind de Ana: „A vrut bani și numai bani... și are bani. De ce să-mi amărăsc viața... de ce?" El știe dar că toată afacerea e curat comercială și, dacă se plînge, se plînge numai pentru că Ana nu s-a ținut de tocmeală. Dar boierul are gusturi alese, politicoase; și cererea sinceră, pe față, a mamei-vînzătoare are darul de a-l scandaliza, încît chiar cînd consimte să dea „alimente" cucoanei Elencu pune ca condiție să n-o mai vadă niciodată. Politețea, nu-i vorbă, e o însușire bună, dar ar fi oare Ana mai fericită dacă cucoana Elencu s-ar exprima altmintrelea, cerînd „alimente" de la Hudici? Paul Louis

Courier a zis demult că oamenii cei mai politicoși sînt procurorii și călăii. „Scumpul meu călău, scrie procurorul, îmi veți face un serviciu amical luînd asupra domnieivoastre însărcinarea, mîne dimineață, dacă nu vă aduce vreo supărare, de a tăia capul cutăruia". Și călăul se grăbește și răspunde: „Că el se simte fericit de a putea face un lucru așa de mic, un serviciu d-lui procuror, și că e gata totdeauna a-l servi. Călău". Și celălalt, al treilea, rămîne fără cap.

Dar lui Ștefan Hudici, ca și tuturor bătrînilor, afară de politețe îi mai place să facă morală, să moralizeze lumea. Mai fiecare boier bătrîn crede că 60 ori 70 de ani de trîndăvie și abrutizare îi dau drept de a moraliza lumea — e dreptul vechimii. Ca moralist, eroul nostru e și mai tipic decît în sincera convorbire cu Hristea Zlotu. Iată cum tună jupiterul nostru împotriva creșterii femeii de azi.

Ștefan: Știți ce le învățați la pension și acasă? Le învățați să bleotocărească în limbi străine, să citească la povești franțuzești, le învățați să se boiască, să ochiască, să se hlizească, să înebunească lumea... N-apucă bine a ști cîte buchi românești sînt pe lume și cunosc toate mîrșăviile, toate parșiveniile... Doi, trei ani de pansion, suliman, benghiuri, turnură și hai ciopaucă la vînat bărbat!... *Și noi ca niște proști dăm în cursă, ne prindem în laț!*"

Da, în adevăr, creșterea femeilor noastre e rea, căderea morală e mare. Dar sînteți oare mai buni, d-lor Hudici & comp.? Și a cui e vina dacă femeia e în starea de azi? În viața morală de acuma a societății domnește o lege asemănătoare cu cea cunoscută în economia politică sub nume de: *legea ofertei și a cererii.* Cererea hotărăște calitatea, cantitatea și ce anume marfă să se producă. Fruntașii societății, Hudici și semenii săi, oamenii așa-numiți cu greutate hotărăsc ce femei anume trebuie să fie, dau tonul educației etc. Ei au dar femeile ce merită. Ba nu, nici atîta nu merită; căci victima e totdeauna mai de respectat decît sugrumătorul. Cum s-ar zugrăvi femeile, cum ar umbla femeile la vînat bărbați dacă toate aceste însușiri nu s-ar încuraja de bărbați, care, ca clasă domnitoare, dau tonul? Pun toate silin-

țele pentru a corupe toate puterile vitale și morale ale femeii și pe urmă tot ei se plîng împotriva femeilor ! Și cine se plînge, cine face morală ? Hudici ! Hudici, care se folosește de puterea ce-i dă averea pentru a cumpăra o fată tînără, făcînd-o astfel să-și calce toate simțirile ei naturale, să se prostitueascâ ; Hudici, care n-are cel mai mic respect către femeie, către demnitatea ei ; Hudici, care o insultă la fiecare moment, păzind-o, prinzînd-o, înconjurînd-o cu spioni, ducînd-o cu sila la Dorohoi ; Hudici face morală, se vaită de corupția femeii ! *„Și noi, ca niște proști, dăm în cursă, ne prindem în laț !“*, strigă moralistul nostru. Închipuiți-vă ce copilași proști de 60 de ani.

Moralistul nostru chiar își face un merit că a luat ori, mai bine zis, a cumpărat pe Ana. „Căci de n-o luam eu, pe cine lua ? lua vreun amploiat, un scîrța-scîrța cu două sute de franci pe lună... pe cînd eu : baluri, petreceri, giuvaere... *Nu-i ceream în schimb decît să sufere s-o iubesc...* căci am văzut, că de ținut la mine, nu ținea“. De ținut știe boierul că nu ținea la el și de aceea îi cumpăra dragostea, prostituiește femeia (pentru că ce este prostituția dacă nu vînzarea trupului ?). „Și nu-i ceream în schimb (chiar cuvîntul comercial „schimb“ îl întrebuințează !) decît să sufere s-o iubesc“. Adică să sufere, să azvîrle toate cerințele legiuite ale naturii tinere, pline de viață, să-și piardă toate iluziile, să poruncească inimii să nu mai bată cu iubire și capului să nu mai cugete și pe urmă, fiind trup fără simțire, să se azvîrle în brațele bătrîne ale lui Hudici, să fie unealtă de plăcere, de îndestularea poftelor bătrînești. Ce alta înseamnă această frază „să sufere s-o iubesc“ ?

Mai mult decît atîta. Predicatorul nostru de morală nici nu înțelege de ce Ana nu „sufere să o iubească“. „Dar ceea ce nu pricep — strigă cu disperare Hudici —, ceea ce nu-mi intră în cap... îmi zic, dacă m-a luat numai și numai pentru bani... și eu îi dau bani, îi dau lux... de ce să mă înșele, să mă necinstească“. Nici nu pricepi, d-le Hudici, și cu toate astea e limpede. Pentru că, oricîtă stăruință veți pune, d-lor Hudici et comp., de a preface iubirea într-o afacere comercială și femeia într-o marfă, nu veți izbuti — e împotriva naturii, e împotriva sentimentelor omenești și, repetăm, nu veți

izbuti. Femeia protestează contra acestei nelegiuri fără seamăn, se zbuciumă și în acest zbucium de multe ori preface viața ei și a voastră într-un iad, în cenușă ; dacă primea rolul de marfă, la care voiți să o reduceți, atunci în adevăr necinstea numele nostru al tuturor, și mai întîi de toate necinstea numele sexului ei întreg. Dar moralistul nostru nu critică numai, d-sa are și propuneri pozitive de făcut în privința creșterii și moralei femeii. Iată ce zice el cucoanei Elencu : „Pentru ce mi-ai azvîrlit-o în brațe, fără să-i dai un sfat de mamă, căci îi ești mamă, și o fată are nevoie de povețe !“ ; și cîteva rînduri mai jos : „Se vede că și d-tale ți-a fost scris să nu-i spui, să nu se încreazâ în palavrele tuturor spînzuraților din lume, care vin să-i miorlăiască la ureche vorbe mîrșave și nerușinate. Ți-a fost scris să nu-i spui că cea mai mare ocară ce poate face un bărbat unei femei, e să-i zică că o iubește și să nu o ia, cînd e liberă, sau să-i rîvnească dragostea, cînd e femeia altuia“. Și, mai ales, „să-i rîvnească dragostea cînd e femeia altuia“, nu-i așa ?

Nu-i ajunge d-lui Hudici că condițiile sociale îi dau voie să-și cumpere o fată tînără, îi mai trebuie să n-aibă grijă, să fie sigur de dînsa, și de aceea cere mamei ca, azvîrlindu-i-o în brațe, să-i dea povețe să fie roabă supusă și nici măcar să asculte vorbe *mîrșave* (ce mai curățenie morală la d-l Hudici !). I-ar trebui d-lui Hudici ca de mică copilă să sugă cu laptele de mamă povețe pentru a fi roabă supusă ; i-ar trebui boierului ca toată creșterea să aibă în vedere ca fata, ajungînd proprietatea d-sale, el să n-aibă osteneală, să fie liniștit. În toată strălucirea însă ni se arată egoismul fără de margini al lui Hudici în scena dintre el și Ana, mai ales în lungul monolog : „Ah, Ano, plîngi“. Ana îi declară hotărît că nu-l iubește, că a trăi cu dînsul îi este un chin și că mă-sa a dat-o cu sila. Sub povara acestor cuvinte, zdrobită de suferință, Ana începe a plînge, și Hudici, înaintea Anei, care sufere și plînge, găsește de cuviință să-i țină un logos întreg.

Ștefan : „Ah, Ano, plîngi... jelești iluziile pierdute, pierdute, o știu, din pricina mea ; dar poți să mă ierți, căci mare îmi e pedeapsa“.

Aici se pare a-i ieși pentru întîia dată din gură cuvinte omenești și fiecare are drept să creadă că urmarea va fi că Hudici va zice Anei : „Ești liberă, fii fericită cu altul“, lucru de altmintrelea foarte puțin eroic după ce Ana îi declară hotărît că nu vrea să mai trăiască cu dînsul. Dar iată ce urmează : „Plîngi, jelești iluziile pierdute... Da, e amar să vezi că viitorul nu se întrupează după cum mintea noastră îl alcătuise ; e trist să-ți iei nădejdea de la visele cele mai plăcute, alintate de gîndurile noastre...“ Cît de bine o înțelege Hudici ! Și acuma e silit, fără doar și poate, să spună Anei că e liberă ; pentru că n-a vroit doar a mări rana suferințelor ei, a-și bate joc de dînsa, explicîndu-i cît de nefericită este. Desigur însă că a voit prin aceste fraze să se mîngîie pe sine, admirîndu-și noblețea purtării, căci ceva mai jos zice : „Plîngi, dar oricît ai plînge, n-ar curge atîtea lacrimi din ochii tăi, cîte picături de venin s-au strecurat în sîngele meu... Hai să părăsim aceste locuri... Hai peste hotar !...“ Iată deci ce înseamnă gingașele cuvinte ale moralistului nostru. Ce mișelie ! A explicat Hudici Anei cît e de nefericită nu pentru a-i alina suferințele, dar pentru a le prelungi sub cuvînt că el suferă. Se înțelege că Ana nu putea decît să-i răspundă cu dispreț : „Deschide-ți ochii... știu eu cum să-ți zic rămas bun“. Și atunci se arată pe deplin nulitatea morală a eroului nostru ; speriat, el propune Anei adulterul pe față : „Hai la Iași !... hai !... întîlnește-l... fă ce știi... voi închide ochii, n-oi vedea, n-oi ști, n-oi auzi nimic, iubește-l, iubiți-vă.. numai nu mă lăsa“. Alăturea cu egoismul îmbătrînit, lipsa de mîndrie, nulitatea caracterului, deplina lipsă de vrednicie omenească și de energie. Am comparat pe Hudici cu un lup, în realitate însă această comparație nu-i potrivită. Hudici, după caracterul său, mai curînd seamănă cu oaia, și numai averea cea mare îl îmbracă în piele de lup și-i dă gheare de lup : o oaie în piele de lup, iată ce este Hudici. Ne-am oprit poate prea mult la tipul lui Hudici, mai mult decît ne dădea voie lungimea articolului, dar și acuma cu părere de rău ne despărțim de acest tip, am fi avut încă multe de zis, mai ales că tipul lui Hudici e foarte comun, avem atîția Hudici bătrîni și tineri.

Din celelalte tipuri e reușită cucoana Elencu. Această cucoană, cu morala ei de mahala, parcă trăiește înaintea

ochilor noștri. În privința moralității, ea nu se deosebește de Hudici, dar e mai energică și mai deșteaptă. Ar fi putut să-și scoată „arlimente“ de la un om mai energic decît Hudici. Cînd amenință că va face scandal cu procesul, atrăgînd tîrgul la tribunal, putem s-o credem ; nu-i dumneaei de cele care s-ar da înapoi de frica scandalului : nu degeaba zice Ana de dînsa : „Ași fi mers și după Scaraoschi, numai să scap din așa iad“. Da, cucoana știe să facă ce vrea. Hristea Zlotu e rămășiță din vremurile trecute, ca și Hudici, stă jos de tot din punctul de vedere moral. Dacă face morală lui Hudici pentru că s-a însurat, apoi mai întîi de toate e pricina că, după cum am spus, bătrînilor le place să facă morală și, dacă nu găsesc vreun tînăr, apoi și-o fac unul altuia ; și al doilea, lui Hristea i-e jale de liniștea scumpului și destoinicului său prieten Hudici. Toate mișeliile lui Hudici, ca prinderea, spionarea, luarea cu sila, fac pe Hristea să scoată numai un suspin evlavios : „Rari sînt ființele care pot păstra credința în asemenea condiții“. Acesta e de bună seamă idealul lui Zlotu. Sînt rare aceste ființe și ce bine ar fi, după Zlotu, dacă ar fi mai multe ființe care să poată păstra credința, adică care să piardă într-un atîta demnitatea pînă la a fi țiitori legale unor bătrîni ca Hudici, Zlotu și cei de teapa lor. Ce mai ideal ! Și acest ideal îl autorizează pe Zlotu să jelească starea de cădere morală a timpurilor noastre. „Sîntem în niște timpuri vitrege — zice Zlotu —, țara noastră se schimbă, aruncă prea iute *bunele și sfintele obiceiuri ale părinților noștri,* și îmbrățoșează și mai iute tot ce vine de peste hotar... civilizația noastră, cu care se fălesc atîta d-lor cei de astăzi, ține în lux și dăsfrînare“.

„Bunele și sfintele obiceiuri ale părinților noștri“ înseamnă nu altceva decît vremea aceea cînd Ion și Catrina lucrau în lanțuri, purtînd clopoței, cînd cucoana nu putea să iasă din casă fără voia bărbatului și cînd pleca săruta mîna stăpînului ; în vremea aceea, a bunelor obiceiuri, Hudici avea alte mijloace corective de a ținea pe Ana în ascultare : putea să o închidă în beci ori să pună țiganii s-o bată. „Civilizația noastră cu care se fălesc d-lor“ în adevăr lasă mult de dorit încă, dar oricum e un pas uriaș față cu „bunele și sfintele obiceiuri ale părinților noștri“. Aceste obiceiuri din nefericire n-au

trecut încă, dar cele care au trecut meargă în veşnica uitare, să le fie ţărîna uşoară, nu le vom jeli noi.

Tipul lui Zlătescu ar fi mult [mai] interesant, din nefericire autorul nu ne dă mai nimica, tipul e numai atins, fără a fi zugrăvit pe deplin. După fapte şi după cîteva fraze rostite de Zlătescu putem să ne facem însă idee. Zlătescu înfăţişează generaţia nouă, cum Hudici înfăţişează pe cea veche. Zlătescu & comp. sînt fiii lui alde Hudici, Hristea etc., şi cum sînt părinţii aşa sînt şi fiii. Moştenind de la părinţi un egoism strîmt, dispreţ către cei slabi şi, mai ales, dispreţul către femeie, moştenind alergarea pentru îndestularea poftelor, oricîte suferinţe ar costa aceasta pe alţi oameni, moştenind toate aceste însuşiri şi multe altele, din vremea bunelor şi sfintelor obiceiuri de tristă amintire, el mai capătă din vremea noastră o calitate nouă — lipsa totală de scrupule de orice natură. Şi iată eroul nostru, ca funcţionar — fură casieria, ca om de societate — e cartofor şi măsluieşte cărţile, ca bărbat în relaţie cu femeia care-l iubeşte — e tîlhar şi fură paralele bărbatului ei leşinat pentru a fugi cu nevasta şi de bună seamă pentru a o lăsa în sărăcie îndată ce-i va veni la socoteală.

În această societate creşte şi se dezvoltă unica fiinţă cu chip omenesc din toate cîte am trecut în revistă. Caracterul Anei e zugrăvit parcă în treacăt, cu toate acestea, în cîteva cuvinte, în două scene — cea dintîi cu Hudici şi a doua încă mai însemnată cu Zlătescu —, tipul Anei se arată îndestul ca să fim în drept să zicem că Ana e o rază de lumină în acest adînc întuneric moral, în care domnesc Hudici, cucoana Elencu, Zlătescu. Cît timp o vedem în piesă, purtarea ei e plină de hotărîre şi de demnitate. Ana ar putea, cum fac multe femei, să înşele pe Hudici, să şi-l ţină sub papuc, cum se zice, şi astfel să se bucure de toate foloasele stării de cucoană bogată şi mare. Că Ana ar putea face aceasta e de netăgăduit — e prea energică şi Hudici prea puţin deştept. Chiar în scena din urmă cu Ana, Hudici e atît de deştept încît zice Anei: „Şi tu şi eu suferim prea mult, ne chinuim fără îndurare... *două vorbe ar descurca tot răul*“. Se înţelege că un om care e aşa de deştept încît crede că, după cele întîmplate între el şi Ana, sînt destul două vorbe pentru a descurca tot răul nu poate fi greu de pus sub papuc, chiar pentru o femeie mai puţin energică decît Ana. Dar Anei i-e greaţă morală de astfel de joc şi-i declară verde că nu-l iubeşte, că nu vrea să trăiască cu dînsul, cere să se despartă, plină de indignare zugrăveşte, în cîteva cuvinte, starea ei grozavă şi vinovăţia lui Hudici: „Dar, cum m-ai luat — îl întrebă Ana —, m-ai cerut de la mama, te-ai înţeles cu dînsa... ori crezi c-am mers, unde aveai bani?... Nu, nici nu m-am gîndit la comorile ce m-aşteptau“. La toate aceste drepte învinuiri, ieşite din inima plină de suferinţe a Anei, Hudici, ca un copil prins, bolmojeşte: „Credeam..., cucoana Elencu mi-a spus“. Cînd Hudici nu cruţă Anei cea din urmă durere şi îi declară că mă-sa n-a venit ca s-o ajute să se despartă, ci a venit să ceară bani, atunci Ana îi declară cu o energie de admirat: „Ne vom despărţi, *să ştiu bine că voi rămînea pe drumuri!* Şi dacă mama e o neruşinată, atunci deschide ochii, că mult nu mă vezi aici în casă“. Aceste cuvinte sînt vitejeşti. „Să ştiu bine că voi rămînea pe drumuri“, iată o frază care ridică pe Ana mult, mult mai presus decît cei ce o înconjoară. A rămîne pe drumuri pentru o femeie, pentru Ana, pe care toţi din toate părţile stăruiau din toate puterile să o corupă prin lux, baluri, juvaere, a rămîne pe drumuri pentru Ana însemna grozava sărăcie materială şi prigonirea neîncetată, nesfîrşită din partea societăţii proaste, care negreşit nu i-ar fi iertat o faptă atît de nepractică: lăsarea unui bărbat bogat. Şi Ana ştie toate acestea. „Şi apoi lumea te învinovăţeşte — zice ea —, te arată cu degetul, fără să-şi închipuiască umilinţele suferite în fiecare zi, fără să ştie în ce robie te-ai zbuciumat şi cum ţi-ai ros toate puterile, pierzînd toate iluziile“. Se înţelege. Lumii ce-i pasă, şi mai ales cînd lumea e alcătuită din Hudici, Hristea Zlotu, Zlătescu, cucoana Elencu şi alţii de felul lor. Se înţelege că nu i s-ar ierta o ruptură cu Hudici milionarul şi iubirea către un calic, pentru că Costică e calic, aceasta o ştie ea. Împotriva unui fapt curajos ca acesta s-ar scandaliza pudoarea celor de la mahala; toată morala mahalalei, principiile băcăniei şi idealul de la Jockey-club sînt împotriva faptelor, ce nu se potrivesc cu obişnuita practică a vieţii. Dar se arată mai bine caracterul Anei în scena din urmă. Costică Zlătescu intră şi găseşte pe Hudici leşinat, după dureroasa scenă între Hudici şi Ana; această

plecare înseamnă tocmai începerea unei alte vieți, întemeiată pe iubire, scăparea de iubirea și de înjosirea de a fi țiitoarea legală a unui bătrîn, a unui om pe care ea nu-l iubește ; de această plecare îi e legată toată viața, tot viitorul ei, aicea se punea în joc o viață întreagă. Dar pentru plecare trebuie bani și practicul donjuan contemporan găsește îndată mijlocul : să fure bani de la Hudici cel leșinat. Dar aceasta e o mișelie, și cu prețul unei mișelii Ana nu vrea să-și cumpere fericirea. „Nu se poate — strigă ea —, asta e o hoție ! Astfel nu vreau !" Acesta nu e un capriciu trecător, aicea pentru Ana e vorba de viață ori de moarte. Nu-s scrupule evlavioase ale unui de alde Hudici, care, după torente de morală, propune Anei o învoială cu îndoit adulter. Cucoana Elencu nu s-ar opri înaintea unui astfel de fleac. Cît despre Zlătescu, apoi acest tînăr de „bonton" într-atîta lipsit de orice sentimente morale încît cînd Ana, plină de indignare, îi cere să lase banii, amenințîndu-l că va țipa, că va face scandal zdrobind viața ei și a lui, lui Zlătescu îi iese din gură o frază tipică, în care se vede disprețul ce au tinerii de acest soi pentru femeie : „Zi femeie și pace", strigă Zlătescu cu dispreț. Și în această societate Ana păstrează pînă la atîta puterea morală încît zdrobește toată viața sa pentru un principiu, pentru o credință. Fuga cu Zlătescu ar fi fost nu numai o scăpare de robie : îndărăt lăsa robia și înainte avea o viață întreagă cu un om pe care-l iubea cum poate să iubească o femeie la 20 de ani, ale cărei simțiri au fost pînă atunci călcate în picioare ; dar ea iubește în Zlătescu o ființă morală și la cea dintîi mișelie a lui găsește destulă putere pentru a se lepăda de dînsul. „Ah ! nu se poate — strigă Ana plină de durere — Ce rușine ! Un tîlhar !" Și își ascunde capul în mîini, acest sărman cap, care a îndrăznit să aibă alte gînduri decît cele ce domnesc împrejurul ei ! Și cînd Ana își ascunde capul cu durere, își ia rămas bun de la cea din urmă nădejde ce mai avea pentru a trăi. A rămîne cu Hudici, după scena din urmă mai ales, ar fi moartea pentru Ana, să meargă la mă-sa... dar nu demult i-a aruncat acestei mame ocara de „nerușinată", iar omul pe care îl iubea, în care punea cea de pe urmă nădejde, l-a văzut acuma că e mișel... tîlhar ! Ce viață mai putea fi pentru Ana ?... Oh, da, este încă altă viață, cu idealuri înalte, mărețe, o viață în

care bucuriile ca și întristările deopotrivă ridică pe om, îl ridică la o înălțime mare, de la care poate privi cu mîndrie la omenire și cu iubire poate să întindă mîinile și să zică : „Sculați-vă, veniți aicea toți, pe această înălțime morală, toți cei ce suferiți" ; dar această viață de luptă, viață morală pentru toate Anele ce suferă, pentru toată omenirea, această viață nu o cunoștea Ana, și altceva decît moartea nu-i mai rămînea : glonțul lui Hudici a curmat viața Anei la timp, i-a dat liniștea mormîntului. Moartea e în logica faptelor. Și în fața trupului nenorocitei Ana doi oameni se întîlnesc față în față, doi oameni ce înfățișează două generații corupte — Hudici și Zlătescu. Și înaintea acestui trup al nevinovatei Ana o întrebare dureroasă ni se pune : E oare neînlăturat lucru ca în societatea lui Hudici-Zlătescu & comp. să piară tot ce e mai curat, mai moral ; și dacă nu se poate acuma altfel, atunci cînd va veni acea vreme, cînd va dispărea și această nevoie dureroasă, această soartă nenorocită pentru tot ce e bun și drept ? Cînd se vor înmulți acele raze luminoase care să alunge întunericul moral, cum soarele răsărind alungă întunericul nopții ? Cînd ?

Am trecut în revistă fizionomia morală a tuturor persoanelor din schița dramatică *Ștefan Hudici,* dar sîntem departe de a fi sfîrșit tot ce ar fi de zis. Marginile articolului ne silesc să vorbim pe scurt, iar despărțindu-ne de Ștefan Hudici vom mai face cîteva observații. Care este acea putere care ne insuflă atît interes pentru tipurile din piesa aceasta ? Puterea, am zis și mai zicem, este realitatea acestor tipuri, este faptul că Hudici, cucoana Elencu, Zlătescu... nu numai că nu sînt închipuiri romantice, dar, dimpotrivă, sunt tipuri comune, cu care ne întîlnim în fiecare zi, cu care sîntem legați prin lanțuri de fier.

Literatura este o putere mare, uriașă. Din veșnica mișcare înainte, care se cheamă viață, ea oprește în loc o parte, prinde o clipă din această viață și o pune pe hîrtie. Și acolo pe hîrtie clipeala trecătoare se cristalizează, rămîne veacuri peste veacuri în nemișcare, așa că fiecare poate să analizeze ce înseamnă această viață, cum este ea și cum trebuie să fie. Așa trebuie să fie literatura. Cu alte cuvinte, repetăm încă o dată, ea trebuie să fie oglinda vieții. Și ceea ce dă interes schiței dra-

matice a lui V. G. Morţun este că autorul a înţeles această cale dreaptă şi a stăruit a merge pe dînsa. Cît despre executare avem puţin de adăugat pe lîngă cele zise. Tipul lui Hudici e şi bine zugrăvit. Avem nu numai tipul exterior, ci îl vedem şi în suflet chiar, pentru că Hudici, e apucat într-o vreme de grea cumpănă, într-o vreme cînd suferă mult, şi tocmai în asemenea împrejurări ni se arată omul aşa cum este. Hudici şi cucoana Elencu arată în autor spirit de observaţie şi puterea de a pătrunde înăuntrul sufletelor. Dacă va munci, ne aşteptăm să vedem bucăţi mai mari, mai întregi, mai cu străduinţă lucrate. Pentru tipurile celelalte, vom spune numai că nici unul nu e făcut, sînt numai aluzii, dar aluzii care arată că autorul le înţelege în întregime şi care ne fac cu putinţă să le alcătuim în mintea noastră. Cît despre întipărirea ce face Ştefan Hudici, vom spune următoarele :

Nu vom tăgădui noi talentul mare, puţin comun al lui Alecsandri. Dar am rămas aproape nepăsători la plîngerile şi nefericirile roabei adorate, Geta. Cînd însă Ana ascunde capul în mîini şi plînge de durere şi deznădăjduire şi scoate acest strigăt : „Ah ! nu se poate ! Ce ruşine !... Un tîlhar !“, atunci noi suferim, suferim adînc împreună cu Ana şi avem îndrăzneala a crede că aceleaşi simţiri le vor avea toţi cititorii.

GENERAŢIA NOUĂ [40]
de Turgheniev

În literatura rusă nu mai sînt alte scrieri de mare talent care să ne înfăţişeze mişcarea revoluţionară rusă numită nihilism. Marele roman al lui Dostoievski *Posedaţii* * e o caricatură scrisă de un om părtinitor şi învrăjbit contra revoluţionarilor ruşi. Cauza acestei lipse de scrieri din viaţa nihiliştilor e cenzura asiatică rusească. Afară de *Generaţia nouă* ** sînt cîteva nuvele ale lui Osipovici, un scriitor de mare talent, care din nefericire a murit foarte tînăr. Aluzii mai mult decît adevărate descrieri găsim de altmintrelea la toţi scriitorii tineri de talent, care scriu acuma. Aşa e Korolenko, Cehov, Uspenski, Garşin etc. ***.

Pînă acum cîţiva ani, Turgheniev era foarte puţin cunoscut de publicul cititor al Europei. Pricina de căpetenie şi neîndoielnică e necunoştinţa limbii ruse. Marele său talent nu a atras luarea-aminte a publicului cult

* [Demonii.]

** În ruseşte romanul se cheamă *Nov*, adică straturile noi ale pămîntului, nelucrate încă, pămînt virgin. Cu acest cuvînt „Nov“, Turgheniev a vrut să caracterizeze straturile noi ale tinerimii inteligente ruse, straturile inteligente.

*** Acum de curînd a apărut un roman în englezeşte al cunoscutului revoluţionar şi scriitor rus Stepniak, *The career of a nihilist [Destinul unui nihilist]*. Aici, cu multă nepărtinire, a reprezentat lupta şi durerosul martirolog al revoluţionarilor ruşi. Deşi autorului îi lipseşte puternicul geniu al lui Turgheniev ori Tolstoi, în orice caz *The career of a nihilist* e unicul roman din viaţa nihiliştilor, scris de un om care cunoaşte în fond mişcarea revoluţionară rusă.

decît după ce autorul însuși — care cunoștea în perfecție mai toate limbile europene — și-a tradus scrierile sale în limba franceză și germană. De atuncea însă, numele și faima i-au crescut mereu. Și acum doi ani, cînd a murit [1883], s-a[u] putut lămuri înrîurirea și vaza de care se bucura el în Europa întreagă. În jurul sicriului lui se grămădi întreg Parisul literar și artistic : cei mai de seamă scriitori și artiștii cei mai de frunte. Cu ducerea cadavrului în Rusia, s-a dat prilej ziaristicii și literaților de prin orașele prin care trecea să-și adeverească simpatiile lor pentru cel ce nu mai era. În Rusia lucrurile au mers și mai departe : săptămîni întregi, vreme îndelungată, nu se vorbea decît despre marea pierdere națională, și agenția „Havas" ne trimitea telegrame care arătau temerea ce avea guvernul rusesc ca înmormîntarea lui Turgheniev să nu slujească de prilej izbucnirii unei revoluții. Lucrul păru atît de temeinic încît stăpînirea crezu de cuviință să-și concentreze o parte din oaste.

Care să fie pricina acestei înrîuriri exercitate de talentosul scriitor în Europa și, mai cu seamă, în patria sa ? Această întrebare e cu atît mai importantă cu cît se știe că Turgheniev nu s-a amestecat niciodată în politică, n-a jucat nici un rol, n-a figurat în nici un partid și prin urmare toată vaza, toată înrîurirea sa, o datorește numai și numai scrierilor. Atunci care este acel lucru neînțeles și nedumerit care se furișează în scrierile renumitului romancier și prin care-și cîștigă astă mare înrîurire ? Vom căta răspunsul acestei întrebări.

Marele său talent nu putea da lui Turgheniev atîta trecere — deși în descrierea naturii avea o măiestrie nepomenită —, dar în comparație cu alte talente al său n-a fost mai mare decît talentul lui Flaubert sau al lui Daudet, al lui Dickens ori Thackeray. De unde dar și cum această înrîurire ? Această înrîurire purcede din firea talentului și alegerea subiectelor sale, și aceasta e partea pe care vom căta să o punem în vedere în analizarea noastră.

Turgheniev n-a fost numai un mare scriitor, el a fost înainte de toate *om*, dar un om impresionabil la culme, care simțea, ghicea și suferea de toate cele ce se petreceau în jurul său, un om cu inimă bună, iubitoare, vecinic atrasă către tot ce e frumos, bine și moral. El punea mîna

pe pulsul țării sale și inima lui sălta în tact cu inima norodului rus, suferind aceleași suferințe, bucurîndu-se de aceleași bucurii. El căta la înfățișarea searbădă și întunecată a țării sale, și în romanuri zugrăvea un tablou adevărat al stării acestui bolnav, care se cheamă colosala împărăție rusă, un tablou peste măsură asemănător, în care arăta pas cu pas mersul boalei către vindecare ori către risipă, și acest tablou devine frumos, măreț, capătă o putere fermecătoare cînd trece prin agera minte și prin mult iubitoarea inimă a marelui romancier. Aceasta e una din temeinicele pricini care au dat lui Turgheniev atîta vază și așa de mare înrîurire. Deși magnat, el n-a uitat niciodată ce și cît datorește poporului muncitor, și întîia sa lucrare de seamă, *Amintiri de vînătoare, ori memoriile unui magnat rus* *, se îndeletnicește înainte de toate cu nefericita țărănime rusească, care pe vremea aceea zăcea încă în robie. Aceste mici, dar mult poetice și prea frumoase nuvele au avut mare înrîurire asupra Rusiei, ele au atras și influențat opinia publică întru dezrobirea țăranilor. În aceste mici tablouri, poprimea [poporul] nu e deloc idealizată, ea ni se arată așa precum este, în toată goliciunea firii sale, și tocmai de aceea ele i-au cîștigat dragostea publicului. Cît despre valoarea poetică a acestor schițe, vom invoca mărturia lui Alphonse Daudet, care zice că tocmai ele l-au făcut să admire pe Turgheniev, și Daudet trebuie crezut, fiind bun judecător.

De la această dintîi a sa lucrare, tipărită acum patruzeci de ani, și pînă la ultimu-i roman, *Lumea nouă*, care s-a și publicat în *Drepturile omului* sub titlul *Generația nouă* [41], care se ocupă cu nihilismul, arzătoarea chestiune a zilei în lumea rusă, Turgheniev s-a îndeletnicit cu chestiunile cele mai vitale pentru Rusia, descriindu-ne, în admirabilele sale tablouri, tot ce turbura, tot ce neliniștea patria sa. Deci aceasta a fost de căpetenie și neîndoielnica pricină care-i explică influența. A doua parte caracteristică a lui Turgheniev este realismul, dar realismul înțeles în sensul cel mai bun, în sensul adevărat al cuvîntului. Realismul în literatură, dacă vom lua cuvîntul *ad litteram*, e o descriere a lucrurilor așa cum sînt în realitate. Din această explicație a realismului iese

* [Povestirile unui vînător.]

însă întrebarea: *„Ce, și cum trebuie descris?“* Un romancier din școala lui Zola e în stare să ne descrie în zeci de pagini o sobă care scoate fum... Nu-i vorbă, lucrul e real, dar la ce slujește această realitate, întru ce ne interesează ea pe noi?... Ne pierdem vremea în zadar citind ăst amar de prostii! Și încă pilda cu soba e prea slabă, ea nu arată tot ce vrem să spunem. Ce noimă au, ce înseamnă acele mii de pagini în care se descriu picioarele goale de femei, descrise din toate punctele de vedere, și mai cu seamă din cel anatomic, cum să-i zicem ăstui soi de realism, care nu are alt scop decît de a mai dezmetici puțin somnoroșii nervi ai burghezimei scurse de puteri și de a face să se vîndă romanul? Cum să numim acest soi de realism? — Zola încai răscumpără aste păcate prin marele și puternicul său talent, care îndeobște lipsește la toți cei ce s-au luat după el.

Se înțelege că realismul lui Turgheniev nu s-aseamănă întru nimic cu acest mîrșav realism, care preface literatura în cabinete secrete de panorame nomade, în care intri plătind peste biletul de intrare un adaos de 25 de bani. Turgheniev avea gustul estetic, gustul frumosului prea dezvoltat pentru a cădea în asemenea caricaturism.

Subiectele sale sînt tot atît de adevărate, tot atît de reale, dar în același timp ele conțin idealuri mărețe, idealuri omenești care turbură pe concetățenii săi. În om el vede, mai întîi și înainte de toate, *omul*, iar nu bestia și nu se îndeletnicește decît cu desfășurarea bunelor și relelor omenești așa cum sînt, înțelegînd că a zugrăvi pornirile și relațiile dobitocești este treaba științei care se numește fiziologie, iar nu a artei.

Un critic francez *, comparînd pe Zola cu alt scriitor rus, Dostoievski, romancier de mare talent, zice: *„Zola vede în om vita, și Dostoievski omul“*. Această adevărată comparație se potrivește și mai bine cu Turgheniev.

Turgheniev cunoaște, în amănunțimile sale, acea veche și străveche poveste, care rămîne vecinic nouă, care se numește dragostea. Dar dragostea în romanele lui

* Jean Fleury. Vezi *Revue politique et littéraire* din 26 fevr. 1881: *„Deux romanciers russes contemporains: Dostoievsky et Pissemsky“*.

Turgheniev este ceea ce e și în realitate, un simțămînt mai ales omenesc, un simțămînt prin care omul se deosebește de celelalte specii zoologice, un simțămînt măreț, ideal și nobil, care întrunește în sine înaltele simțăminte omenești de jertfire, de solidaritate și care fac din om *adevărat om*. „Și de aceea cînd citești romanul lui Turgheniev ți se pare că te simți în vremea de demult, în întîile veacuri ale creștinismului“. Această frază, pe care o zice un mare critic danez, Brandes, vorbind despre romanul lui Turgheniev *În ajun*, poate să fie zisă de mai toate scrierile lui.

Am zis că dragostea lui Turgheniev e un simțămînt mai cu seamă ideal, un simțămînt moral. De ce Natalia * îndrăgește pe Rudin, care e de două ori mai în vîrstă decît ea, care e sărac, vagabond, fără loc și căpătîi? Pentru că Rudin e mare orator, pentru că Rudin e om ales, spirit ager, și aceasta e vădit, căci vedem că ea îl lasă, îl respinge cum bagă de seamă ori, mai bine zicînd, cum i se pare că Rudin e mai mult un strigător de fraze frumoase, de vorbe pompoase decît un om de acțiune. De ce Elena ** îndrăgește pe necioplitul bulgar Insarov, nebăgînd în seamă pe cei din jurul său, pe niște oameni de talent, în toată puterea cuvîntului, pe tînărul pictor Șubin ori pe învățatul Berseniev? Pentru că Insarov e un revoluționar, care-și jertfește toate chemările inimii sale, toate aspirațiile pentru răscularea bulgarilor contra turcilor. Și Elena îl îndrăgește într-atîta încît lasă tot și pleacă departe, peste țări și ape, departe de neamuri, de țară, pleacă după Insarov pentru a lupta alăturea cu el în mijlocul răsculatului popor bulgar. De ce, în fine, aristocrata Mariana *** îndrăgește pe sărmanul student Nejdanov? Pentru că Nejdanov reprezintă o nobilă idee, măreață idee a revoluției sociale. Și ea nu numai că fuge din casa aristocratică a moșului ei Sipiaghin, dar își leapădă toate semnele deosebitoare ale castei sale privilegiate pentru ca, îmbrăcată țărănește, să răscoale poporul. Iată la ce înălțime pune Turgheniev dragostea: el o leagă,

* În *Dimitri Rudin* [*Rudin.*]
** În *În ajun.*
*** În *Lumea nouă.*

o înfrățește cu simțămintele omenești cele mai mari și mai de seamă.

Dar poate că ființele în care se întrupează aceste idei sînt ființe ideale, închipuiri, făcute pe calup și cu gînd tendențios? Nu, nu credeți una ca asta! Tipurile lui Turgheniev sînt tipuri vii, ba încă atît de viețuitoare că-ți pare că trăiești cu ele, și, romanul sfîrșit, nu-ți dispar în veci din minte. Adînca impresie ce ai simțit se încrustează în creieri pe viață. Turgheniev ia tipuri din viața contemporană, le pune în situații posibile, reale și pe urmă în tot cursul romanului aceste ființe viețuiesc, lucrează, se mișcă, sufăr astfel cum trebuie să trăiască, să lucreze, să sufere, ținînd seamă de caracterul lor și de situațiile prin care trec.

Repetăm că realismul lui Turgheniev e un realism care se ferește, care fuge de tot ce e prea-prea [exagerat]. Scrierile lui sînt o sinteză între idealismul romantic al lui Victor Hugo și realismul brutal al școalei lui Emile Zola.

Pricina neînțeleasă a marii înrîuriri a lui Turgheniev și a faimei de care se bucură stă în alegerea subiectelor, în caracterul propriu al scriitorului și, în fine, în realismul său, pe care-l putem numi realism rațional.

Neavînd nici spațiul trebuincios, nici gîndul de a face un studiu complet asupra lui Turgheniev, nu vom intra în amănunțimi. Și după aceste cuvinte generale asupra scriitorului nu ne vom îndeletnici decît cu romanul *Lumea nouă*.

*

Cum am zis mai sus, acest roman zugrăvește mișcarea revoluționară din Rusia. Eroul acestui roman e nihilistul Nejdanov, acest Hamlet rusesc... L-am numit *Hamlet*, și din pricina aceasta trebuie să facem o mică digresiune pentru ca să ne lămurim vorba și gîndul nostru. Caracterul lui Hamlet, dar, bineînțeles, cu chipul și aplecările rusești, e unul din tipurile cele mai răspîndite în scrierile lui Turgheniev. Acest tip îl întîlnim mai în fiecare din romanurile sale. De unde provine aceasta? Să vină de acolo oare că creația jupiterianului creier al lui Shakespeare a făcut o impresie așa de mare

asupra lui Turgheniev încît el n-a putut să scuture de la sine această înrîurire în toată viața?

Pricina nu-i aceasta. Pricina e că traiul, mijlocul [mediul] rusesc e foarte potrivit pentru a produce asemenea tipuri. Și, în adevăr, care este esențiala însemnare a acestui tip, care a nemurit tot atît pe celebrul Shakespeare pe cît genialul poet dramatic l-a nemurit pe dînsul? Esențialul acestui tip este contrazicerea între voință și stăruință, între gînd și acțiune. Trei clipe din viața duhului omenesc, simțirea, gîndul și acțiunea, care trebuie să fie armonice pentru ca omul să fie om normal, sînt dezlănțuite și omul devine anormal, capătă, ca să zic așa, o dublă personalitate, și tocmai această anormalitate psihică, această duplicitate a caracterului este partea esențială a lui Hamlet. În vreme ce gîndul și simțămîntul datoriei ce are de împlinit îl împing pe Hamlet să răzbune moartea tatălui său, să omoare pe ucigașul său unchi, lipsa de stăruință îl ține pe loc, și în această luptă lăuntrică stă tot tragicul, toată anormalitatea caracterului lui Hamlet, și în această vînjoleală se pierde mîndrul prinț al Danemarcei, tîrînd după sine, în neagra-i groapă, pe mulți din cei ce-l înconjoară.

Pămîntul rusesc e pămînt rodnic și mănos în producerea unor asemenea ființe. Și pricina e, pe de o parte, deosebirea între dezvoltarea morală și intelectuală a claselor culte ruse și, dintr-altă parte, așezămintele politice curat asiatice și barbare. Dintr-o parte legăturile sale cu Europa, dezvoltarea-i europeană, o bogată literatură, în care sînt traduse mai toate operele de seamă din literaturile europene, pe lîngă cea localnică, de o rară originalitate, și din altă parte obiceiurile stăpînirii, curat afgane ori persane.

Această dezvoltare intelectuală a dat naștere unor spirite alese, unor mari talente, unor subtile inteligențe, dar care la întîiul pas ce fac, pentru aplicarea calităților lor la viața reală, se lovesc de trista realitate, de niște așezăminte sălbatice, care îi duc la deznădăjduire și le nimicesc energia. De aici pornește acea contrazicere între marea inteligență și simțămintele alese, dintr-o parte, și neînsemnatele acte, dintr-alta, contrazicere grozavă, dureroasă care caracterizează pe toți Hamleții.

Turgheniev, care, după cum am zis mai sus, era atît de simțitor la toate nevoile, la toate păsurile țării sale,

desigur nu putea să nu bage de seamă această trăsătură a firii rusești, și de aceea acest tip apare mai în toate romanurile sale. Pînă într-atîta era el de pătruns de aceasta încît una din nuvelele sale e intitulată: „Hamlet din ținutul Scigrov".

Autorul însuși ne spune, în cuprinsul romanului de față, că pe Nejdanov tovarășii săi îl numeau Hamlet. Și, în adevăr, Nejdanov e un Hamlet. Dintr-o parte dezvoltarea intelectuală și morală a lui Nejdanov îl împinge înainte, îl face socialist, revoluționar, îi pune în spate datoria sfîntă de a lupta pentru dezrobirea poporului muncitor, și pe de altă parte toate stupidele calități ale castei nobile, calitățile moștenite, moștenire groaznică, atavism teribil, îl țin locului, îi nimicesc toate puterile, și în această luptă se nimicește nobilul Nejdanov, cum s-a pierdut și nobilul prinț al Danemarcei. Și ceea ce e și mai grozav, mai sfîșietor e că Nejdanov, ca și Hamlet, își înțelege nemoralitatea sa. Cu cîteva minute înaintea sinuciderii sale, el scrie Marianei: *„Răul e în mine, eu sînt vinovatul, firea mea e de vină, iar nu marea noastră cauză"*.

Nejdanov, pe lîngă că e tipul unui Hamlet rus, e și al unui Hamlet socialist și revoluționar. El e interesant de la început pînă la sfîrșit, e admirabil descris și alcătuit cu mare și rară măiestrie.

Se zice însă că revoluționarii ruși au protestat contra acestui tip, se înțelege, nu din punctul de vedere artistic, ci din punctul de vedere tendențios. Ei nu tăgăduiau deloc că în mișcarea nihilistă se aflau Nejdanovi, dar susțineau că tonul mișcării nu a fost dat de ei și că niciodată nu au fost luați nici dați drept pildă. Și, fără multă bătaie de cap, vedem că revoluționarii au avut dreptate. În adevăr, cum ar putea oamenii care dau înapoi dinaintea întîiei piedici ce li se pune în cale — cum a făcut Nejdanov după întîmplarea din cîrciumă ori cum face Hamlet cînd găsește pe Claudius închinîndu-se și-și scornește fel de fel de pricini, care de care mai copilărești, pentru ca să-și scuze inacțiunea —, cum ar putea un asemenea soi de oameni să pună lumea în uimire prin hotărîrea, statornicia și îndrăzneala lor? nu, nu Hamleții, ci Fortinbrasii bărbătoși și cu voințe de fier sînt cei care au uimit lumea prin eroismul lor. Se înțelege iarăși că ei nu imputau lui Turgheniev că a descris prost

pe Nejdanov, ci numai că a luat de tip un asemenea caracter, că nu a dat personagiului său adevărata înfățișare a mișcării rusești. Noi credem că pricina e că Turgheniev, trăind departe de țara sa, nu cunoștea îndestul de bine această mișcare și, afară de aceasta, era și prea în vîrstă pentru a o pricepe pe deplin.

Al doilea tip principal din romanul *Lumea nouă* e Mariana. Dar acest tip nu e necunoscut celor care au citit celelalte scrieri ale lui Turgheniev. Și aci e locul să spunem cititorilor că mărețul chip în care descrie pe femeie e una din marile calități ale talentului său. E lucru curios d-a observa că Turgheniev, care a descris în romanurile sale atîția bărbați nesfîrșiți, atîția Hamleți ruși, atîția oameni cu duplicitate de caracter, ca să zic așa, nu a dat nici unuia din tipurile femeiești astfel de caracter. Ba chiar dimpotrivă, femeile și fetele în scrierile lui Turgheniev au caracterul întreg, hotărît, în ele nu se arată nici o contrazicere între cuvînt și faptă, între gînd și acțiune.

Crezînd în ceva, ele nu numai că nu mai stau la îndoială, ci pe loc sînt gata să-și jertfească credințelor lor tot sîngele, pînă la cea din urmă picătură, toate puterile omenești, pînă la deplina lor istovire. Astfel ne arată el pe femeia rusă, atît în relațiile familiare cît și în cele sociale.

Niciodată mîna vreunui maestru scriitor nu a zugrăvit chipul femeii cu mai mare gingășie și cu mai adevărat respect. Una din poemele sale în proză, scrisă puțin înaintea morții, ne-a înfățișat apoteoza femeii ruse. Cine a citit acel admirabil tablou și a rămas nemișcat? Acel tablou care ne arată pe o rusoaică înaintea umedei, friguroasei, grozavei închisori auzind un glas răgușit, care îi înșiră una după alta toate grozăveniile ce se petrec înăuntru... „Știu" — răspunde ea și trece pragul temniței... „Nebună!" — țipă glasul răgușit... „Sfîntă!" — răsună alt glas în depărtare. Una din aceste nebune și sfinte este și Mariana.

Mariana e Elena din romanul *În ajun*, dar o Elenă care nu are nevoie să alerge în Bulgaria pentru a-și putea dezvălui rarele sale calități morale, ci o Elenă care găsește teren în țara ei, în mișcarea socialo-revoluționară. Condițiile vieții s-au schimbat, și cu ele s-a schimbat și tipul Elenei, devenind Mariana. Și aicea vom face o

observaţie pe care am făcut-o şi în privinţa descrierii tipului lui Nejdanov şi care arată că Turgheniev nu cunoştea îndestul mişcarea revoluţionară din Rusia. Mariana, cu toate rarele ei calităţi, cu toată nestrămutata-i hotărîre, cu tot entuziasmul său, cu toate că e gata pentru orice jertfă, arată prea puţin spirit de iniţiativă şi tot cere într-una de la Nejdanov un prilej pentru a se putea jertfi cauzei ; s-ar părea că Mariana nu e în stare să facă nimica fără Nejdanov şi, după ce Nejdanov moare, ea merge înainte, dar nu singură, ci tot cu un bărbat, cu Solomin.

Desigur însă că această lipsă de iniţiativă nu poate să fie caracteristică revoluţionarelor ruse ca Perovskaia *, care, cînd omul pe care ea l-a iubit şi care a fost capul conspiraţiilor nihiliste e arestat, nu numai că nu deznădăjduieşte, dar chiar singură se pune în capul conspiraţiei.

Greşeala lui Turgheniev e că el cunoştea pe femeia rusă cea de-acum 20 de ani, de pe vremea cînd scria tipul Elenei, care are destulă îndrăzneală şi iniţiativă pentru ca să plece în Bulgaria după Insarov, să se lupte alăturea cu el, dar care după moartea lui Insarov scrie : *„Acum totul e sfîrşit pentru mine“*. Dacă Elena ar fi o socialistă revoluţionară din vremea noastră, totul nu s-ar sfîrşi cu moartea lui Insarov, ea ar urma lupta înainte, punîndu-se în capul revoluţiunii bulgare. Dar, după cum am zis, Turgheniev era prea bătrîn pentru ca să bage de seamă acea schimbare ce s-a săvîrşit în tipul femeii ruse, pe care el îl descrie întotdeauna cu atîta măiestrie. Mai sînt încă şi alte lucruri, în acest roman, care ne par greşite nu din punctul de vedere artistic, ci din punctul de vedere al întîmplărilor. Aceste greşeli ne produc impresia unei simfonii cîntate de un mare maestru, care din pricina bătrîneţei sale, din pricină că îi tremură mîna, face să răsune din cînd în cînd cîte o notă falsă.

Însă, cu toate micile greşeli, cu toate că *Lumea nouă* e departe d-a ne înfăţişa mişcarea nihilistă în întregimea ei, totuşi noi avem în acest roman o maiestuoasă descriere a unei părţi din această mişcare, şi, ceea ce e mai de seamă, descrierea e făcută de un mare scriitor.

* Vezi *Revista socială* [42].

*

Aici ne simţim datori a spune cititorilor noştri că toate scrierile stupide ale lui Tissot ori romanul tipărit în foiţa *Răsboiului* nu sînt nimic alta decît speculaţiile unor negustori literari care trag pe sfoară publicul lesne crezător şi necunoscător. În aceste romanuri, noi unii nu ştim ce să admirăm mai mult : îndrăzneala acestor cavaleri de industrie ai literaturii ori prostia celor care cred că în aceste basme înfiorătoare *à la Rocambole* avem a face cu adevăraţi nihilişti.

Noi mai repetăm că, după cît ştim, *Lumea nouă* e *singurul roman care ne înfăţişează viaţa nihilistă.* Sîntem deci siguri că cititorii noştri vor citi cu plăcere admirabilele pagini ale marelui romancier rus pentru că această mişcare nu aparţine numai Rusiei, ci omenirii întregi.

DOSTOIEVSKI[43]

Rusia, ca și America, e țara surprinderilor. De la 1870 încoace, ea a arătat Europei lucruri uimitoare și, mai ales, neașteptate. Pe cînd toți în Europa se deprinseseră a privi Rusia ca o țară despotică, unde nu poți afla cea mai mică manifestație a liberalismului și a spiritului de protestare, o puternică mișcare revoluționară, o mișcare de o energie nemaipomenită, zgudui din temelie colosul de la Nord. Pe cînd toți în Europa se deprinseseră a crede că Rusia e țara întunericului, unde numai funcționarii știu să scrie și să citească, traducerile din Turgheniev siliră pe criticii europeni, între alții pe Renan, de a-și schimba părerea și de a număra pe Turgheniev printre cei mai mari scriitori ai secolului. Traducerile din Gogol, Pușkin, Lermontov, Goncearov, Dostoievski au dezvăluit înaintea Occidentului puternica literatură a Rusiei și la care Europa se aștepta tot atît de puțin ca și la mișcarea nihilistă. Despre unul din acești scriitori voim să spunem cîteva cuvinte cu prilejul traducerii, în foița *Românului,* a unuia din cele mai bune romane ale sale, *Umiliții și obidiții* *.

Viața marelui scriitor rus este tot așa de stranie ca și scrierile sale. Fiul unor părinți săraci, Dostoievski a făcut studii strălucite la Universitatea din Petersburg. Foarte tînăr încă, a început să scrie nuvele în revista *Analele patriei,* o revistă mare, care a trăit peste 50 de

* [Umiliți și obidiți.]

ani și care a fost oprită numai în 1884 de către ministrul de interne, comitele [contele] Tolstoi.

Nuvelele lui Dostoievski fură băgate în seamă de public, și celebrul scriitor rus Belinski i-a prevestit un viitor strălucit. Prevestirile marelui critic s-au adeverit numai în parte, pentru că viitorul scriitorului, în ceea ce privește viața lui personală, a fost din cele mai groaznice.

Pe la 1846 în Petersburg, între clasele inteligente începură să se răspîndească ideile lui Fourier și Saint-Simon. Se înjghebă o societate sub înrîurirea directă a unui om de caracter și de mare talent, Petrașevski. Scopul acestei societăți era răspîndirea ideilor noi și dobîndirea cărților și jurnalelor străine. Scopul era dar cît se poate de inocent, dar nu tot astfel judeca și împăratul Nicolae. Pentru el, această societate era o conspirație, și de aceea toți membrii ei fură priviți ca conspiratori. Petrașevski și Speșniev, un botanist de frunte. fură osîndiți la moarte, iar distinsul tînăr scriitor Dostoievski, amestecat în societate, fu osîndit la munca silnică și trimis pe granița Siberiei occidentale, într-o închisoare de criminali ordinari[44]. Aici, într-o temniță grozavă, purtînd fiare, supus unui regim și mai grozav chiar decît cel la care erau supuși tovarășii lui de închisoare, asasini și criminali ordinari, întemnițat împreună cu 250 de osîndiți, Dostoievski rămase șapte ani. Cum am zis, în această închisoare erau 250 de pușcăriași, și acest număr era mereu același, pentru că în locul celor cărora li se dădea drumul ori mureau se aduceau alții. Dostoievski deci avu prilejul timp de șapte ani să trăiască împreună cu sutimi și sutimi de criminali, și nu e dar lucru de mirare că, observator genial, a studiat într-un chip atît de strălucit sufletul criminalului.

După ieșirea lui din închisoare, care lucru s-a întîmplat numai după moartea lui Nicolae I, Dostoievski ne-a descris-o într-un op mare sub denumirea de *Casa moartă"* *. În acest op trece pe dinaintea ochilor noștri un șir întreg, un șir sinistru de criminali. Cu o măiestrie fără seamăn, genialul scriitor a surprins sufletul întreg al criminalului. Această carte ar trebui să fie pe masa tuturor celor ce se interesează de chestiunea crimina-

* [Amintiri din casa morților.]

lilor. Cît de mare și ce funestă influență a avut asupra tînărului scriitor acea închisoare de pușcăriași poate să și-o închipuiască oricine. Va fi destul dacă vom spune că Dostoievski a rămas toată viața epileptic. Influența închisorii asupra psihicului autorului n-a fost mai puțin funestă. Chiar în cele dintîi scrieri ale sale se vede o tragere de inimă pentru analiza psihică a suferințelor morale și materiale ale dezmoșteniților. Temnița, contactul cu criminalii, cu nefericiții, apoi propriile sale suferințe au dat naștere și au mărit pînă la extrem această notă psihică, care dă un ton negru, trist, grozav tuturor scrierilor sale posterioare. Contactul cu asasinii l-a învățat să găsească în sufletul ființelor celor mai degradate, și totodată celor mai nefericite, trăsături de cele mai nobile calități omenești. Acest contact, împreună cu perfecta cunoaștere a condițiilor mizerabile de trai, care împing pe acești nefericiți la crimă, l-a făcut pe autor nu numai să-i ierte, dar încă să compătimească cu dînșii și chiar să-i iubească ca pe niște victime. Între cei închiși a fost și un alt soi de oameni, care au avut și mai mare influență asupra lui. Aceștia sînt sectarii religioși, trimiși la munca silnică pentru credințele lor religioase.

Se știe că în Rusia sînt milioane de acești sectari, care în timpul lui Nicolae erau grozav de persecutați, și cei mai îndărătnici și fanatici dintre ei erau trimiși la munca silnică. Acești fanatici, de o colosală putere de caracter, care, pentru credințele lor absurde, rîzînd se duceau la moarte, care se ascundeau prin păduri alcătuind un fel de mănăstiri, cărora le dădeau foc din toate colțurile și ardeau cu neveste și copii la apropierea armatei, numai ca să nu cadă în mîna necredincioșilor, acești fanatici, acești mistici eroici nu puteau decît să aibă cea mai mare influență asupra impresionabilului scriitor. Prin contactul zilnic cu aceste ființe, Dostoievski, bolnav psihicește și fizicește, ajunge și el mistic, religios pînă la nebunie. Preceptul sectarilor „că în suferințe e fericire" ajunge preceptul scriitorului. „Numai aceia care sufăr sînt mari și nobili" — zice dînsul, și singur, trăind în mizerie, Dostoievski, în anii din urmă ai vieții, se face apostolul suferinței. El face o polemică grozavă contra socialiștilor ruși, care se luptă pentru fericirea poporului. Consecvent pînă la extrem, el arată pe socialiști ca pe cei mai mari inamici ai poporului, pentru că poporul e mare și nobil tocmai din pricina suferințelor lui grozave, și prin urmare, zice Dostoievski, lăsați pe popor să sufere. Această dragoste pentru suferință îl face pe dînsul, scriitor, să caute tipuri printre cei obidiți, asupriți și dezmošteniți, dar suferințele psihice și morale ale acestor nefericiți sînt zugrăvite cu atîta putere de adevăr încît în această privință maestrul rus n-are rivali în literatura europeană.

Revista belgiană *Société nouvelle* cu drept cuvînt zice vorbind de Dostoievski :

„F. M. Dostoievski a dobîndit, cu drept cuvînt, titlul și renumele de marele poet realist al asupriților și umiliților".

În adevăr, nimeni nu zugrăvește mai bine ca dînsul suferințele psihice ale tuturor dezmoșteniților din această lume ; nici un romancier rus sau străin nu s-a putut măsura cu el în arta de a descoperi aceste cîteva scîntei ale focului sacru care strălucește în întunericul sufletelor celor mai degradate prin viciu și mizerie.

Spațiul articolului nu ne lasă să vorbim despre toată activitatea literară a celebrului scriitor. Vom spune numai cîteva cuvinte despre două din cele mai bune romane ale sale, *Crimă și pedeapsă* și *Umiliții și obidiții,* care se vor tipări în foița *Românului.*

Conținutul din romanul *Crimă și pedeapsă* este următorul :

„Un tînăr student, Raskolnikov, sărac pînă la cea mai desăvîrșită mizerie, cu nervii slăbiți, începe să fie urmărit de gîndul că are tot dreptul să omoare pe o cămătară bătrînă, de care nimeni n-are trebuință, care nu face bine nimănui, ci tuturor numai rău, pe cînd cu paralele ei s-ar putea face atîta bine".

Tot interesul romanului e concentrat în analiza simțămintelor lui Raskolnikov, a șovăirilor sale înaintea crimei, a nehotărîrii, a durerilor care-l chinuiesc în timpul cînd merge să omoare și, în urmă, în analiza martiriului lung, grozav, după crimă, a simțămintelor de groază ce i le dă teama că va fi prins, a simțămintelor de căință, care-l duc pînă la nebunie. Asistăm la o lungă tortură, descrisă în două volume. Și acest tablou îngrozitor al durerilor morale ale lui Raskolnikov e făcut pe un ton atît de negru, mediul în care se învîrtește Raskolnikov e atît de grozav încît mulți nu sînt în stare să

citească romanul pînă la sfîrșit. Nervii multora nu sînt în stare să îndure acea tortură psihică la care este supus eroul; și acest fapt s-a observat în Rusia, ca și în Franța. Eroina romanului e o prostituată, Sonia Marmeladov, o fată simplă, de o bunătate superioară, bunătate care merge pînă la cel mai mare sacrificiu: ea ajunge chiar prostituată pentru a opri să nu moară de foame femeia a doua a tată-lui său și pe patru copii mici ai acestei femei. Trebuia să aibă cineva curajul excepțional al lui Dostoievski pentru a îndrăzni, într-un mare roman în două volume, să ia ca personagii principale un asasin și o prostituată și, totodată, de a arăta pe aceste personagii nu ca pe niște fiare sălbatice, ci ca oameni, și încă oameni de o moralitate înaltă, la care nu se pot înălța mulți din cei care benchetuiesc la masa mare a vieții.

În romanul *Crimă și pedeapsă* sînt scene foarte tragice și, totodată, de cel mai mare umanitarism, în care autorul ne ridică deasupra tuturor prejudecăților societății. Astfel este, chiar de la început, admirabila scenă din cîrciumă, scenă care hotărăște pe Raskolnikov să săvîrșească crima. Raskolnikov intră într-o cîrciumă și, între mulți nefericiți și bețivi, el găsește pe un funcționar care bea de două zile și care și-a băut pînă și hainele. Acest funcționar, care are cinci copii și numai 20 de ruble pe lună (adică 50 de franci), ajunge bețiv pentru a-și îneca desperarea în votcă (rachiu) și aduce în cea mai cumplită mizerie familia sa. Marmeladov zugrăvește lui Raskolnikov toată nesfîrșita mizerie a vieții sale: femeia, dintr-o casă nobilă, e ftizică, patru copii mici, o fată mare, Sonia, care se dă prostituției pentru a-și scăpa familia să nu moară de foame. Toți cei ce vin de obicei în cîrciumă, aceia rîd în timpul cînd Marmeladov povestește pentru că au auzit deja în nenumărate rînduri această povestire; și cînd cîrciumarul întrerupe pe Marmeladov, zicînd că el nu merită compătimire pentru că e bețiv, bețivul Marmeladov se ridică pînă la înalta elocință a desperării zicîndu-i:

„De ce să vă fie milă de mine — răcni el ca sărit din minți —, de ce să vă fie milă, zici tu?... Bine zici, nu trebuie! Trebuie să mă răstigniți, să mă întindeți! Răstignește-mă, judecătorule, dar, răstignindu-mă, fie-ți milă de mine! și atunci eu singur voi păși către pedeapsa mea, căci nu sunt însetat de veselie, ci de chin și lacrimi!... Ce crezi tu, crîșmariu, că oțetul tău m-a desfătat cîtuși de puțin? În fundul acestei sticle am cătat mîhnirea și lacrimile și le-am băut una cîte una, le-am sorbit strop cu strop...; dar cel ce s-a îndurat de toți oamenii, cel ce toate a înțeles, acela se va îndura și de noi; el e singurul judecător. Și, în ziua judecății, el va întreba: «Unde e fecioara care s-a jertfit pentru o maștigă * pizmașă și ofticoasă, pentru niște copii care nu-i erau frați? Unde-i fecioara care nu s-a îndurat de tatăl său pămîntean și nu și-a întors fața cu scîrbă de la acel nerușinat bețiv?». Și va mai zice: «Vino! te-am mai iertat o dată... te-am iertat! dar, dar vino, căci iată că și acum ți se șterg toate greșelile, toate păcatele tale ți se iartă, căci mult ai iubit...» Și el va ierta Soniei mele, îi va ierta, știu; odinioară, cînd eram la dînsa, am simțit colea în inimă!... El ne va judeca pe toți și pe toți ne va ierta, pe cei drepți și pe cei răi, pe blînzi și pe înțelepți... Și cînd va sfîrși cu dînșii va veni și rîndul nostru: «Hai, veniți și voi! zice-va el, veniți și voi, bețivilor, veniți, mișeilor, veniți, nerușinaților!», și noi vom merge fără teamă; și el ne va mai zice: «Sînteți niște porci! prin hoitul vostru v-ați asemănat dobitoacelor; dar veniți și voi!» Și înțelepții și deștepții se vor minuna: «Cum de primești, doamne pe acei oameni!» Iară el le va răspunde: «Îi primesc, înțelepților, îi primesc, deșteptilor, pentru că nici unul dintre dînșii nu s-a crezut vrednic de asemenea îndurare». Și el ne va întinde brațele, și noi ne vom năpusti la sînul lui și vom lăcrăma din adîncul inimilor noastre...; și vom pricepe toate cele..., toată lumea va pricepe toate lucrurile... Katerina Ivanovna va pricepe și ea! Vie împărăția ta, doamne!“

Acea coardă a misticismului, a desperării și a suferinței care vibrează atît de dureros în acest monolog al bețivului Marmeladov e caracteristică pentru toate scrierile romancierului rus. A doua scenă, poate și mai bună decît scena din cîrciumă, este aceea din volumul al doilea, cînd Raskolnikov vine în mizerabila locuință a Soniei, fata lui Marmeladov, care s-a sacrificat pentru copiii mamei vitrege. Această scenă, și după analiza psihică, și după ideile largi umanitare ce le are, este o

* [Mamă vitregă.]

capodoperă. Dăm aci o mică bucată din ea, regretînd că nu putem s-o retipărim toată :

„Cinci minute trecură.

Se plimba mereu în lung și în larg fără a vorbi, fără a o privi. În sfîrșit, se apropie de dînsa. Ochii îi scînteiau, buzele îi tremurau. Puindu-i amîndouă mînele pe umeri, aruncă o privire înflăcărată pe acea față acoperită de lacrimi... Deodată se aplecă și sărută picioarele tinerei fete. Ea se întoarse speriată, după cum ar fi făcut înaintea unui nebun. Fața lui Raskolnikov, în acel moment, era ca a unui alienat.

— Ce faci înaintea mea? îngînă Sonia îngălbenindu-se. Inima îi era strînsă de durere. El se ridică îndată.

— Nu înaintea ta m-am prosternat, dar înaintea întregii dureri omenești, zise dînsul, cu un aer straniu, și merse de se rezemă de fereastră.

— Ascultă, zise venind spre dînsa, am spus adineaori unui obraznic că nu prețuia nici cît degetul tău cel mic și că am făcut onoare surorii mele azi poftind-o să stea jos lîngă tine.

— Ah! cum ai putut spune aceasta! Și înaintea ei? strigă Sonia înmărmurită. O onoare să stea lîngă mine! dar sînt o ... o ființă dezonorată... de ce ai spus aceasta?

— Vorbind astfel, nu mă gîndeam nici la dezonoarea ta, nici la greșealele tale, dar la marea ta suferință" (*Crimă și pedeapsă*, vol. II, p. 49).

Despre romanul *Umiliții* nu vom spune mult, cititorii *Românului* vor ști să-l judece citindu-l. În acest roman găsim toate trăsăturile caracteristice ale marelui scriitor. *Umiliții* a fost cel dintîi roman mare care a atras autorului denumirea de marele poet al asupriților și al dezmoșteniților.

În acest roman, analiza psihică a suferințelor nu e dusă încă la acea înălțime la care e dusă în operele posterioare, convorbirile între personagii sînt cîteodată prea lungi ; dar acest roman are și unele avantaje înaintea celorlalte : nu produce acea impresie desperată, dacă putem să ne exprimăm așa, cum produc celelalte romane. Pasiunile sînt descrise cu mai puțină măiestrie, justețe, dar mai gingaș.

Descrierea suferințelor ne atinge pînă în adîncul inimii, dar nu ne lasă sub impresia ce resimțim după citirea *Crimei și pedepsei,* impresie care seamănă cu un vis

grozav. Cauza acestei deosebiri e următoarea : În *Umiliții* autorul ne arată suferințele în numele unui viitor mai bun și protestează încă contra acestor suferințe, se vede o ură contra celor care fac să sufere ; pe cînd în *Crimă și pedeapsă* de la fiecare pagină reiese credința mistică și sumbră că numai aceia care sufăr sînt mari și nobili și, ca consecință, un fel de cult al suferinței ; se înțelege că, cu toată deosebirea între *Umiliții* și *Crimă și pedeapsă,* aceste romane rămîn unele din cele mai însemnate opere ale literaturii europene, lucru recunoscut unanim de criticii francezi.

Am zis că analiza psihică a suferințelor nu e dusă în *Umiliții* la înălțimea aceea la care-i dusă în celelalte opere ale aceluiași autor ; aceasta nu înseamnă însă că aici nu sînt scene foarte dramatice ; o, nu, în acest roman sînt scene care îți strîng inima de durere, care pot să te facă să plîngi cu hohot. Cine va putea să-și rețină lacrimile cînd Nelli istorisește viața sa, istorisire care ajunge în unele locuri tragică și care se aseamănă cu scenele marelui Shakespeare. Autorul însuși caracterizează această povestire : „Este o tristă istorie, una din acele istorii întunecoase și mișcătoare, care trec adesea nebăgate în seamă și rămîn misterioase în St. Petersburg, în ulițele întunecoase, întortocheate și ascunse ale marelui oraș, în mijlocul efervescențelor amețitoare ale vieții, egoismelor stupide, intereselor care se ciocnesc, în mijlocul desfrînărilor și crimelor, în centrul acestui infern al unei vieți absurde".

Această istorisire se potrivește admirabil pentru a caracteriza toată însemnătatea literară a eminentului scriitor rus. Aceea ce pune în relief genialul scriitor în operele sale sînt aceste „efervescențe amețitoare ale vieții, aceste egoisme stupide, interese care se ciocnesc, în mijlocul desfrînărilor și al crimelor din centrul acelui infern al unei vieți care te amețește". El le pune în relief cu un talent superior, și astfel se pune în rîndul celor mai mari critici ai organizației sociale contemporane.

CRITICII NOȘTRI ȘI NĂPASTA[45]

Drama lui Caragiale *Năpasta* a avut darul să ațîțe un șir întreg de opiniuni diferite, de critici ce au făcut zgomot. Aceasta neîndoielnic se datorește talentului și renumelui pe care-l are Caragiale. Tot așa de neîndoielnic însă este că *Năpasta* a fost rău primită și de public și de critici, reprezentanții opiniunei publicului nostru. După vorba criticului de la *Adevărul, Năpasta* e o cădere, imensa majoritate a publicului a judecat-o tot astfel, și afară numai de frumoasa critică a d-nei Sofia Nădejde, unde *Năpasta* e analizată mai cu seamă din punctul de vedere social, și de două articole ale d-lor Ionescu-Gion și Iorga toate celelalte sînt contra *Năpastei.* După întîia reprezentație a *Năpastei,* publicul ce vine la teatru a judecat-o, a arătat greșelile ei, și criticii au formulat numai părerile publicului. Acest fapt dă o însemnătate deosebită criticilor *Năpastei,* pentru că ei nu sînt numai cîțiva oameni, ci o majoritate a unei clase întregi. Și în acest răspuns, ce facem criticilor, avem mai ales în vedere acest fapt însemnat. Pe de altă parte, criticile contra *Năpastei,* scrise și grăite, au atins un șir întreg de chestiuni însemnate și nu numai de ordine pur literară, ca atare, dar reprezintă un interes deosebit. Și tocmai acest interes deosebit ne face să ne oprim cît se poate de mult asupra considerației criticilor.

Acest articol privește nu drama *Năpasta,* în privința căreia am spus tot ce am avut de zis despre această dramă *, ci privește mai ales pe critici și criticile ce se fac la noi.

---

* [Vezi volumul de față, p. 328—358.]

*

Să vedem care sînt acele greșeli care au făcut tema tuturor criticilor.

Acestea sînt : Stratul social descris de Caragiale e fals descris ; țăranii din *Năpasta* nu sînt țărani adevărați. Intriga dramei e imposibilă ; e imposibil ca o femeie să ia de bărbat pe ucigașul bărbatului ei dintîi numai pentru ca să se răzbune ; și mai cu seamă e imposibil ca această femeie să trăiască opt ani pentru acest scop cu ucigașul bărbatului ei. Anca nu e deloc țărancă, ea e fină, e cochetă cu Gheorghe, șireată, răzbunătoare, arată perfecta cunoștință a sufletului lui Dragomir, pe care-l torturează într-un chip aproape savant. Stările psihice ale lui Dragomir sînt greșite ; acțiunea e fără tărie și lipsită de logică ; Ion nebunul e introdus de autor ca să dezlege greutățile acțiunii și apare ca un *deus ex machina* acolo unde trebuința o cere. Sfîrșitul e nelogic. Mai departe urmează însă dezacorduri foarte mari. Așa, după criticul *Națiunii* și după alții, Ion nebunul e o creațiune aproape shakespeareană ; după criticii *Adevărului* și *Arhivei* din Iași, nebunul este un nebun convențional.

În marginile acestui articol vom discuta mai multe dintre aceste păreri. Acum să ne oprim la acelea care sînt comune tuturor criticilor, și scrise și nescrise. Mai întîi trebuie să avem în vedere că aci nu avem a face cu observațiile critice, cu constatarea unor greșeli care, într-un fel ori în altul, există în toate lucrările artistice și care pot să fie regretabile, și cu toate acestea lucrarea artistică poate să rămînă o lucrare de mare valoare. Considerată astfel *Năpasta,* eu n-am nimic de zis ; și eu văd unele neajunsuri pe care le văd și alții ; nu dau însă atîta preț acestor greșeli, nu le cred hotărîtoare pentru valoarea dramei. Pentru criticii de care vorbim însă, aceste greșeli distrug valoarea *Năpastei* ca lucrare literară și scenică. Așa, de pildă, după criticul *Adevărului, Năpasta* e o eroare dramatică a unui autor talentat și o cădere. Același lucru după criticul *Națiunii.* După d-l Alexandrescu de la *Arhiva științifică* din Iași, „«Năpasta» e o adevărată năpastă a dramei“ ș.a.m.d.

Să examinăm aceste greşeli şi să vedem întru cît sînt adevărate şi, şi dacă sînt adevărate, întru cît sînt hotărîtoare pentru valoarea artistică a piesei. Întîia şi cea mai însemnată greşeală ce o găsesc *Năpastei* e că stratul social descris, ţărănimea, e fals descris ; că tipurile ţărăneşti din *Năpasta* nu sînt ţărani. Această greşeală implică o mare parte din celelalte greşeli, cum e falsitatea tipului Ancăi, fineţea, deşteptăciunea ei, spiritul de răzbunare îndelung hrănit şi chibzuit...

Aceia care critică pe Caragiale că a înzestrat pe ţărani şi pe ţărance cu nişte simţăminte pe care nu le au nu spun însă care sînt acele simţăminte speciale pe care le au ţăranii, care sînt simţămintele omeneşti ce le lipsesc... Nu e întîiaşi dată cînd criticii noştri neagă ţărănimii simţămintele omeneşti. În privinţa frumoasei nuvele din viaţa ţărănească *Sultănica* a lui Delavrancea, realiştii noştri critici au zis asemenea că Sultănica e o fată sentimentală de la oraş, dar nu o fată de la ţară, care, în locul Sultănicăi, ar da cu barda în capul înşelătorului ei, dar nu s-ar istovi în remuşcări de conştiinţă. În privinţa *Năpastei,* iată ce zice talentatul nuvelist Gr. Alexandrescu în critica tipărită în *Arhiva ştiinţifică*... şi unde sînt însemnate, în cîteva cuvinte, vederile clasei superpuse asupra simţămintelor ţărăneşti : „La ţară, ţăranul are un singur răspuns la toate întîmplările : «Aşa i-a fost scris, aşa i-a fost dat», cu această credinţă nestrămutată se naşte, cu această filozofie se expune la toate pericolele vieţii şi moare liniştit fără a căuta nici răzbunare, nici motive de ordine mai înaltă, mai impersonală, care să-l conducă la aşa ceva". Aşadar, ţăranului, drept orice simţămînt şi complex de simţăminte, îi slujeşte fraza : „Aşa i-a fost scris" şi ţărancei fraza : „Ce pot face eu, cap de femeie ?" Iată dar toată ţărănimea, cu toate simţămintele ei, redusă la două fraze ; iată un popor prefăcut în manechin, care moare liniştit, n-are motive de ordine impersonală, nu se gîndeşte la răzbunare. Şi, dacă aceste cuvinte sînt zise de un om generos şi cu idei înaintate, aşa, în treacăt şi fără a le da însemnătatea ce le dăm noi, ele exprimă însă perfect de bine părerile surtucarilor noştri asupra ţărănimii.

Se înţelege că ţăranul n-are vreme de vorbă multă. Mizeria îngrozitoare, toată istoria dureroasă a ţărănimii,

l-a învăţat să fie avar de vorbe în general şi mai cu seamă avar de vorbă cu surtucarii. Se înţelege că cele mai felurite simţăminte ţăranca le va exprima prin fraza : „Ce pot face eu, cap de femeie ?" Dar cînd o fată de ţăran repede barda în capul aceluia care a înşelat-o, cînd ţăranca exprimă cîteodată un şir întreg de simţăminte printr-o frază : „Ce pot eu, cap de femeie ?", această frază, această bardă repezită, sînt puse în mişcare de un complex întreg de simţăminte, de multe ori pe atît de complexe pe cît şi de bogate şi adînci. Pe un surtucar obişnuita scurtime a frazei, brutalitatea faptului poate să-l înşele asupra multiplicităţii motivelor, asupra adîncimii simţămintelor ce prezidă la săvîrşirea faptului ori la pronunţarea frazei. Pe un artist însă nu. El trebuie să se uite adînc în sufletul omului pe care îl descrie, să priceapă şi să simtă ceea ce simte eroul său şi să exprime aceste simţăminte prin vorbele potrivite pentru eroul său. Aceasta e tocmai îndatorirea unui artist dacă el nu e un fotograf-realist-meşteşugar. Ce dramă ar fi aceea în care ţăranca, eroina, în loc să-şi expună toate simţămintele ei, ar repeta : „Sînt cap de femeie" sub cuvînt că acestea sunt fraze tipice ţăranilor. Se înţelege că ţăranii nu se explică cu monoloage, dar în general oamenii nu se explică prin monoloage, şi acesta nu e unicul fapt prin care drama se îndepărtează de la strictul natural. Dar vor zice unii : „Sîntem de acord, artistul trebuie să arate simţămintele şi ciocnirea simţămintelor eroilor săi şi de aceea e obligat de multe ori să alerge la expediente convenţionale, mai cu seamă la teatru. Aşa e ; însă noi negăm că ţăranii ar putea să aibă acele simţăminte cu care i-a dotat Caragiale. Altceva sîntem noi, cei de la oraş, noi avem, în adevăr, simţăminte rafinate prin viaţa de oraş, prin cultură, prin civilizaţie, simţămintele noastre sînt complexe, motivele acţiunilor foarte variate, pasiunile noastre multiple ; dar la ţăran de unde toate aceste sentimente complexe ?" Surtucarilor care ţin în asemenea limbagiu — şi noi de nenumărate ori l-am auzit după apariţia *Năpastei* —, ţăranii le-ar putea răspunde prin superbul monolog al lui Shakespeare, monolog prin care Shylock răspunde veneţienilor : „Sînt jidan ; dar oare jidanul n-are ochi ? Oare jidanul n-are mîni, organe, proporţiuni, sensuri, afecţiuni, pasiuni ? Nu se hrăneşte el oare cu aceleaşi alimente, nu e rănit cu

aceleași arme, supus acelorași boale, lecuit cu aceleași mijloace, încălzit și răcit de aceeași vară și de aceeași iarnă ca și creștinul? Dacă ne împungeți, oare nu sîngerăm? Dacă ne gîdiliți, nu rîdem? Dacă ne otrăviți, nu murim? Și dacă ne batjocoriți, nu ne vom răzbuna?" Pricina care face pe surtucarii noștri să nu priceapă într-atîta pe țăran este aceeași care făcea pe venețieni să nu priceapă pe jidani, și anume spiritul de castă, deosebirea de clase. Orășenii, surtucarii așa-numiți culți și civilizați, se deosebesc de țărani prin port, prin felul vieții, mai cu seamă prin interesele de clasă, prin cultură, încît aceste deosebiri de clasă în capul omului așa-numit civilizat cîte puțin fac să se înrădăcineze ideea că el e o ființă cu desăvîrșire superioară, că el și țăranul sînt două specii zoologice deosebite. Declinațiunile latine și grece, cu care ne tîmpesc la școală, dau surtucarului o părere atît de mărită de propria lui inteligență încît el nici nu pricepe cum s-ar putea, spre pildă, da votul universal mojicului, care n-a învățat declinațiunile grecești. Răsuciri de mustață înaintea unei domnișoare la un bal, trimiterea unor bilete parfumate, care se încep cu cuvintele „angel adorat", dau surtucarului o opinie așa de mare despre simțirile și sentimentele lui încît e surprins cînd un artist, ce s-a uitat adînc în inima țăranului, arată că simțirile țăranului sînt de multe ori mai bogate și mai adînci decît ale lui. Țăranul nu vorbește mult, viața lui, plină de suferințe și dureri, îl face tăcut, îl face foarte puțin expansiv, așa încît cu un singur cuvînt, cu un semn de multe ori indiferent arată furtuna ce bîntuie sufletul lui. Iar surtucarul înstrăinat de țărani prin haina nemțească, prin declinațiuni grecești și, mai cu seamă, prin interese de clasă, în această avariție de cuvinte, în aceste gesturi indiferente, vede nesimțibilitatea țăranului. Ni se va zice poate că această chestiune trebuie să rămînă în litigiu, pentru că noi vom susținea una, protivnicii noștri alta, și acordul nu va putea fi stabilit decît atunci cînd se va studia mai bine și mai adînc viața țărănească. Nu sîntem deloc de această părere, pentru că de pe acum avem pentru zisele noastre dovezi puternice, de neînlăturat. Cînd auzim pe surtucarii noștri vorbind de țărani s-ar crede că noi, surtucarii, în simțăminte ne deosebim de țărani tot atîta pe cît ne deosebim de neozeelandezi. Ca să ne deosebim

însă așa de mult de țărani, ar trebui să ne deosebim tot atît de mult ca organizație fiziologică și psihologică. Însă organizația fiziologică și psihologică a noastră și a țăranilor e aceeași, și dacă ne deosebim, doar într-atîta întru cît în general se deosebesc indivizii aceleiași națiuni între ei. Nimeni nu va nega că dacă vom lua un fiu de țăran de la vîrsta de zece ani și-l vom învăța la școală el va ajunge un surtucar, ca și noi toți, prin simțăminte ca și prin inteligență, ceea ce ar fi imposibil dacă fondul organizației noastre și a țăranului ar fi deosebit. Se înțelege că felul vieții, deosebit la amîndouă aceste clase, va face să difere întrucîtva și în privința simțămintelor, și mai cu seamă în manifestarea acestor simțăminte; fondul însă va rămîne același. Odată însă ce vom admite că este totuși o deosebire între simțămintele clasei țărănești și orășenești — deși nu atît de radicală pe cît o cred surtucarii noștri —, o întrebare trebuie să ne punem, și anume ca să vedem în ce sens e această deosebire, în al cui folos și în a cui daună este ea.

Surtucarul fără multă bătaie de cap e convins că deosebirea e în folosul său și mărește această deosebire pînă într-atîta încît, după cum am văzut, ai crede că ai de-a face pe de o parte cu europeni, iar pe de alta cu neozeelandezi. Surtucarii noștri îmi vor permite să nu împărtășesc deloc optimismul lor de clasă, și pentru aceasta am cuvintele mele foarte puternice.

În adevăr, care sînt acele manifestări ce ne zugrăvesc simțămintele unei națiuni ori ale unei clase dintr-o națiune? E arta ei, e în primul rînd poezia ei. Bogăția, adîncimea, complexitatea simțămintelor pot să fie judecate după manifestațiunile poetice. Să comparăm dar în privința aceasta pe surtucarii noștri cu țărănimea noastră. Poporul nostru muncitor a creat acel monument superb și genial care se cheamă poezia populară. În aceste poezii, poporul și-a pus toată inima, tot sufletul lui. În aceste poezii, el a întrupat simțămintele sale de iubire, de ură, de vitejie, de răzbunare, de adîncă admirație pentru frumusețile naturii. O întreagă gamă a feluritelor simțăminte omenești în toată varietatea lor e întrupată în aceste poezii, cu un vers frumos, cu o limbă admirabilă, cu o adîncă sinceritate de simțămînt și cu imagini superbe, nepieritoare. În poezie, ca și în artă în general,

se întrupează însă personalitatea artistului; aceasta e adevărat pentru orice poezie, e adevărat și pentru poezia populară. Simțămintele dar, atît de variate, atît de bogate, atît de adînci și puternice din poeziile populare, sînt simțămintele adînci, bogate, variate și puternice ale acelui artist genial anonim care se numește poporul. Dar surtucarii ce au produs? Doi poeți mari, morți de curînd, dintre care unul, Alecsandri, a devenit mare tocmai prin aceeea că a cules poeziile populare și s-a pătruns de ele; altul, Eminescu, care asemenea a fost pătruns de poeziile populare pe de o parte, iar pe de alta de poezia și cultura europeană; apoi cîțiva poeți de talent ce aparțin uneia sau alteia din categoriile sus-pomenite. Încolo o mulțime întreagă, o mulțime mare de poetași, care versifică, fabrică la poezii în care nu știi ce să admiri mai mult: nulitatea formei, lipsa de simțăminte sincere ori nulitatea fondului. Dacă poeții populari în marea lor majoritate ne-au lăsat o moștenire, care va fi totdeauna fala literaturii noastre, poeții surtucari, cu cîteva excepții, ne lasă o poezie de care trebuie să roșim.

Este încă o artă prin care oamenii își manifestă simțămintele lor — aceasta e muzica. Poporul a creat o muzică populară, în care iarăși și-a pus tot sufletul. În doinele lui se aude ba un plîns de jale al unui om nenorocit, ba un strigăt de desperare al unui om robit și apăsat. În alte bucăți muzicale se aud izbucniri de o veselie nebună, prin care, pentru o clipă măcar, el vrea să uite, caută să-și alunge toate grijile și durerile. Ce au creat surtucarii față cu această muzică populară? Mai nimica original ori lucrări inspirate de muzica populară. Așadar, ca manifestare artistică a simțămintelor, poporul nu numai că nu stă mai pe jos decît surtucarii noștri, ci chiar, în unele privințe, mai sus. Prin urmare, cum se explică această opinie prea mare ce au surtucarii despre propriile lor simțăminte și o opinie atît de disprețuitoare despre simțămintele țărănimii? Se explică prin deosebirea de castă, prin deosebirea de clasă, care face să pricepem mai bine pe un american ce aparține clasei noastre decît pe un țăran care e concetățean al nostru, dar care face parte din altă clasă.

Dacă ne-am oprit aici atît de mult e din pricină că această chestie are, în general, și o mare însemnătate

politică și socială pentru țara noastră, și o mare însemnătate din punctul de vedere literar, anume că: nepriceperea, disprețul către țăran nimicește în germeni chiar posibilitatea creării unei literaturi din viața țăranului nostru. Această chestiune are pentru noi, în sfîrșit, și o însemnătate imediată. Nepriceperea simțămintelor țărănimii noastre a fost una din pricinile de întîia mînă care a[u] făcut să cadă *Năpasta*.

Împreună cu prejudiciile [prejudecățile] de clasă că țăranul nostru e nesimțitor ori că simțămintele lui sînt foarte puțin variate, puternice și bogate cad și o mare parte din observațiunile făcute lui Caragiale și care au hotărît soarta *Năpastei*.

*

Al doilea fapt care asemenea a avut o hotărîtoare influență asupra căderii *Năpastei* este priceperea greșită a realismului în artă în general și a realismului în producțiunile dramatice în special. În criticile scrise și vorbite, fiecare găsea o altă greșeală: ba cutare lucru e chiar imposibil în realitate, nu e real; ba cutare nu e natural. Iar criticul de la *România* s-a întrecut pe el însuși făcînd următoarea observație monumentală. Vorbind de învățătorul Gheorghe și de declarația ce i-o face Ancăi, că dacă nu-l iubește va pleca din sat, criticul zice: „Este un simplu șurup ca să vadă dacă într-adevăr femeia îl iubește sau e hotărît în adevăr să se ducă? *Și, dacă e hotărît, cum putea el să facă asta cînd era învățător în sat?* Cînd scriem o piesă cu pretenție naturalistă, trebuie să ținem seamă de toate circumstanțele secundare, să nu trecem peste ele, căci azi trecînd peste una, mîine peste alta ajungem iar să punem pe scenă simple pasiuni, iar nu oameni în care sînt încarnate acele pasiuni. Ca să plece un învățător dintr-un sat, trebuie să ceară permutarea de la Ministerul Instrucțiunii, să i-o aprobe și, cînd i-a aprobat-o, nu poate să-și ia deodată seama zicînd: nu mă mai duc. Desigur că d. Maiorescu, care a aplaudat așa de mult piesa d-lui Caragiale, s-ar fi făcut foc, pe cînd era ministru, dacă găsea pe vreun poznaș de Gheorghe trăind în realitate, fie și într-un sat de munte".

Mă mir cum criticul de la *România* nu i-a cerut lui Gheorghe și bilet de identitate, și foarte rău a făcut

Caragiale că n-a căpătat pentru Gheorghe al său un act de permutare de la Ministerul Instrucţiunii Publice! Trebuie să spunem drept că această observaţie e unică în felul ei în criticile trecute, prezente şi viitoare poate ale ţării noastre. Dar faptul că în cererea de realism se poate ajunge la o aşa absurditate e foarte caracteristic, şi arată cît de prevăzători, cît de prudenţi trebuie să fim în această privinţă. Criticii n-ar trebui să uite că realismul şi naturalismul artistic e totdeauna relativ, niciodată absolut. Arta, imitînd şi reproducînd natura, niciodată nu poate să reproducă întocmai. Aceia care au citit articolul întîi din acest volum * o ştiu aceasta. Un sculptor e fatal obligat să facă oameni din alt material de cum îi face natura, el e fatal obligat să facă oameni de piatră ori de metal, pe cînd natura îi face de carne şi de oase. Un pictor face oamenii în culori ş.a.m.d. Toată arta dar se depărtează într-un fel ori în altul de natură şi e numai relativ naturală. Şi numai în marginile acestei realităţi poate să fie vorba de arta idealistă, simbolică, naturalistă. Aşa, de pildă, un sculptor mistic şi simbolist din evul mediu ar face o statuă cu un piept imposibil de uscat, o faţă cum nu se vede niciodată în viaţa reală şi această statuă, după ideea artistului, va trebui să reprezinte ideea renunţării la bunurile lumeşti, ideea ascetismului. Un sculptor naturalist va face un corp omenesc frumos ca formă, anatomiceşte adevărat ca proporţiuni, un corp care în acest sens există ori poate să existe în natură. Amîndoi pictorii, deopotrivă, nu sînt perfecţi naturalişti pentru că oamenii lor sînt de piatră, nu de carne şi oase. Ceea ce e adevărat pentru sculptură e adevărat pentru toate artele în general, e adevărat prin urmare şi pentru toate felurile de producţiuni literare. Ceea ce însă e evident în sculptură nu e tot atît de evident şi în literatură. În sculptură, o artă relativ simplă, sînt evidente marginile fatale ale *nenaturalismului* dacă putem să ne exprimăm aşa. În literatură însă — arta cea mai complexă dintre toate —, aceste margini sînt departe de a fi tot atît de clare. Marginile permise, care sînt necesare şi de dorit naturalismului, în literatură e o chestiune aşa de complexă, atît de încurcată, mai cu

* [Vol. II din *Studii critice;* vezi volumul de faţă, p. 247—278.]

seamă prin polemică, încît, desigur, nici vorbă nu poate fi de a o trata pe larg în acest articol. Aici vom spune numai cîteva cuvinte în ceea ce priveşte arta dramatică.

În arta dramatică, marginile *nenaturalismului* fatal sînt mai mari decît în alte producţiuni artistice, e un şir întreg de convenţiuni care nu există în alte genuri literare. Trebuie de observat cerinţele scenei; drama ori comedia trebuie să fie numai aşa de mare încît reprezentarea ei să nu treacă peste trei sau patru ore, atît cît poate publicul să stea la teatru; trebuie să fie împărţită în acte, ca să nu se obosească publicul şi actorii; trebuie să fie jucată de oameni care n-au nimica de-a face cu aceia pe care-i joacă etc. Tocmai aceste margini mai largi ale nenaturalismului, speciale artei dramatice, au făcut pe realiştii prea zeloşi să predice ori să prezică dispariţia artei dramatice. Ei uită că nu numai în dramă, dar în orice gen al artei există o parte a nenaturalismului, într-una mai mult, într-alta mai puţin. Dar dacă marginile nenaturalismului în arta dramatică sînt mai largi decît în alte arte nu înseamnă, bineînţeles, că nu există artă dramatică idealistă —, simbolistă dintr-o parte şi naturalistă din altă parte. Drama poate să fie trezită, scrisă pentru dovedirea unei anumite teze; personagiile lucrării dramatice pot să fie organele vorbitoare ce rostesc anumite monoloage trebuitoare pentru dovedirea unei anumite idei. În altă lucrare dramatică, personagiile pot să fie numai simbole; ele nu se reprezintă pe sine înseşi, ci simbolizează nişte idei ori simţăminte abstracte. În altă lucrare dramatică, personagiile sînt personificarea tuturor virtuţilor şi viciilor posibile, care niciodată nu pot să se întîlnească în acelaşi om fiindcă nu pot să existe oameni nici absolut virtuoşi, nici absolut vicioşi. Toate aceste lucrări, în toată varietatea lor, vor fi în domeniul artei idealiste, simbolice. Dimpotrivă, la lucrările dramatice naturaliste, personagiile nu se reprezintă pe ele înseşi, ca oameni vii. Cutare ori cutare personagiu din dramele lui Shakespeare nu personifică cutare ori cutare simţămînt. Romeo nu personifică iubirea, Othello gelozia; Hamlet meditarea şi nehotărîrea, ci sînt oameni vii, dintre care unul iubeşte cu tot focul unui tînăr de douăzeci de ani, altul e gelos cu toată furia şi bestialitatea moştenită, altul e un om nehotărît, un caracter meditativ — şi aşa mai departe. Această identitate între

personagii și între ceea ce trebuie să reprezinte e, după cum am zis într-un alt articol, semnul de căpetenie al naturalismului. Dar, deosebind astfel naturalismul și idealismul, noi nu trebuie să uităm că spiritul omului vietuitor nu se conduce de clasificările noastre mai mult ori mai puțin artificiale, și de aceea sînt o mulțime de producții artistice pe care n-am ști în ce categorie să le punem. Și, afară de aceasta, înăuntrul fiecărei categorii sînt deosebiri multiple. Așa, de pildă, să luăm arta dramatică naturalistă. Aicea sînt posibile și există chiar un șir întreg de deosebiri. A le cerceta pe toate nu e scopul acestui articol; aici atragem luarea-aminte asupra acelor deosebiri care ne interesează imediat. Artistul poate să-și ațintească toată băgarea de seamă, tot talentul la zugrăvirea unor anumite simțăminte și la ciocnirea tragică a acestor simțăminte. Aceste simțăminte el le va insufla unor oameni vii, care îl interesează mai cu seamă din punctul de vedere al unui anumit simțămînt ori al unei ciocniri de anumite simțăminte, lăsînd în urmă celelalte particularități ale individului zugrăvit, celelalte semne caracteristice de nație, de clasă ori zugrăvind aceste semne numai într-atîta întru cît sînt trebuitoare pentru scopul său principal. Pe de altă parte se poate ca un artist să aibă în vedere mai cu seamă toate particularitățile individuale, toate semnele tipice de nație, de clasă ale personagiilor ce zugrăvește. Dramele în genul întîi se numesc în general drame psihologice, dramele de genul al doilea — drame de moravuri. Se-nțelege, după cum am zis mai-nainte, spiritul creator natural se conduce prea puțin de clasificațiile noastre artificiale. Producțiunile artistice sînt așa de complexe încît niciodată nu încap perfect în cutare ori cutare categorie. De aceea nu există, și nici nu pot să existe, nici drame curat psihologice, nici curat de moravuri. După cum poți să zugrăvești particularitățile individuale, moravurile unei clase fără a zugrăvi simțămintele și ciocnirea lor, tot așa, într-o dramă naturalistă, nu poți să zugrăvești adîncile simțăminte omenești și ciocnirea lor fără ca întotdeauna să nu reeasă particularitățile individuale, particularitățile clasei și nației din care fac parte personagiile zugrăvite. Aici însă nu poate fi vorba decît de grad, ca mai la toate clasificările artistice.

Dacă vom întreba acuma în care categorie se poate pune drama *Năpasta*, atunci vom putea răspunde că face parte din categoria întîia.

După cum am zis în articolul nostru despre *Năpasta*, Caragiale a întrupat în ea un șir întreg de simțăminte și de ciocniri de ale lor. Aceste simțăminte le-a întrupat în oameni vii, și oamenii vii aparțin unei anumite națiuni, unei anumite clase; și oamenii lui Caragiale aparțin României și clasei țărănești.

Dar Caragiale, cum sînt toți scriitorii categoriei întîia, n-a vrut să ne zugrăvească țărănimea cu toate deosebirile ei de clasă, cu toate calitățile și viciile ei; el n-a vrut să ne zugrăvească clasa țărănească, după cum Ostrovski a zugrăvit negustorimea rusă și după cum el însuși ne-a zugrăvit mica burghezie în *Noaptea furtunoasă*; ci Caragiale a vrut, o zicem încă o dată, să ne arate mai ales ciocnirea dramatică a unor anumite simțăminte omenești. În acest caz, ceea ce putem să-i cerem e: ca oamenii, în care el își întrupează anumite simțăminte și ciocnirea lor — dacă sînt luați dintr-o anumită clasă —, să fie verosimili, posibili, să nu ne lovească simțămîntul verosimilității. Ceea ce trebuie să cerem în acest caz e ca drama să nu contrazică toate semnele caracteristice individuale și de clasă ale personagiilor, nu însă ca să le pună în evidență —, ceea ce e însărcinarea lucrărilor dramatice naturaliste de categoria a doua.

*

Să luăm acuma în cercetare greșelile de căpetenie ce se impută lui Caragiale. Caragiale, zice d-l Alexandrescu, „a înlăturat una din cele mai întîi cerinți ale dramaturgiei moderne, de a scoate în relief un moment psihic din viața unei pături sociale a timpului cînd a fost concepută. Atunci se arată autorul de talent cînd știe ca, prin un fapt reprezentat pe scenă, să releveze o întreagă mișcare de moravuri, o evoluție socială, o cerință a timpului, în fine filozofia păturei descrise". Este adevărat. Sînt de acord că Caragiale n-a făcut-o, sînt asemenea de acord cu d-l Alexandrescu în ceea ce privește marea însemnătate a lucrărilor dramatice de acest gen. Aceste drame sînt drame de moravuri, pe cînd Caragiale a scris o dramă psihologică. Caragiale n-a dat și

nici n-a vrut să dea altceva decît ceea ce ne-a dat. D-l Alexandrescu are drept să-şi spună părerea de rău că scriitorii noştri nu scriu lucrări literare care ar da fizionomia morală şi psihică clasei ţărăneşti în toate particularităţile ei ; în privinţa aceasta sîntem de acord, dar, expunîndu-şi părerea de rău în ceea ce atinge părţile ce nu le-a făcut Caragiale, d-l Alexandrescu ar trebui să cerceteze aceea ce a făcut. Domnia lui, împreună cu mai toţi criticii *Năpastei* au criticat nu aceea ce a fost făcut, ci aceea ce ar trebui să se facă. Ei au criticat o lucrare dramatică ce face parte din categoria întîia, punîndu-i cereri care pot să fie puse numai unei lucrări de categoria a doua. Ori poate d-l Alexandrescu crede că numai dramele de felul acestora care pun în lumină fizionomia complexă a unei clase sociale sînt preţioase, pe cînd acelea care se ocupă mai ales cu ciocnirea adîncilor sentimente omeneşti n-au nici o valoare ? Dar atunci ar trebui distruse, ca neavînd nici o însemnătate artistică, o bună parte din marile producţiuni dramatice ! Alte observaţii sînt mai tot aşa de întemeiate şi tot aşa se evaporează la lumina cîtorva adevăruri dobîndite. Aşa, de pildă, toate observaţiile în ceea ce priveşte imposibilitatea simţămintelor complexe ale ţăranilor sînt fără temei dacă vom admite că ţăranul are simţăminte tot atît de adînci şi complexe ca şi noi, ceea ce cred că este evident după cele spuse mai înainte.

Ori să luăm o altă observaţie făcută iarăşi de cea mai mare parte a criticilor. Acţiunea, zic ei, e încurcată, trasă de păr, Ion nebunul apare totdeauna unde trebuinţa o cere pentru a descurca lucrurile. De ce, zice un critic, a fugit Ion de la ocnă ? — pentru că i-a trebuit autorului ; de ce a înnemerit tocmai la cîrciuma lui Dragomir ? — pentru că fără aceasta n-ar putea să urmeze drama ; de ce se omoară ? — pentru că astfel se dă prilej Ancăi să se răzbune etc. Iar criticul de la *România*, ducînd acest „de ce" pînă la absurd, zice : „De ce tocmai nebun să fie acela care a fost osîndit pe nedrept, căci s-au văzut destui oameni, în asemenea condiţii, care n-au înnebunit ?" Cînd auzi toate aceste curioase întrebări, îţi vine de la început a crede că Ion e un american din New York adus înadins la Corbeni pentru a dezlega greutăţile acţiunii dramatice. Dar cînd te gîndeşti, începi să te miri de critici, nu de Caragiale.

Ion nu e străin de dramă, el face parte indispensabilă din concepţia dramei, el e un membru nedespărţit de dramă, corp din corpul ei. Ce mirare dar că toată viaţa lui în dramă e hotărîtoare pentru acţiunea ei ? Ce mirare e că Ion, care a fost prins şi torturat pentru un omor făptuit la Corbeni, după ce scapă de ocnă şi rătăceşte pe drumuri, halucinat, mergînd după veveriţa trimisă de Maica Domnului, se întoarce în acele locuri unde a fost făcut omorul ? Mai curînd ar fi de mirat dacă s-ar fi îndreptat în altă parte. Şi în general vorbind : ce sens au toate aceste întrebări ? Este oare o singură dramă în lume căreia nu i s-ar putea face aceleaşi întrebări, găsind aceleaşi şurupuri ?

Greşeala cea mare a criticilor *Năpastei* e că, exagerînd naturalismul şi realismul în artă, ei, în adevăr, ajung nenaturalişti, idealişti. Numai în drame nenaturaliste fiecare personagiu avea o însărcinare definită în acţiune, cercuită de la început, regulată prin anumite legi, nu lăsa loc la nici o întîmplare. Şi, din contra, lucrările naturaliste prin aceea, între altele, produc iluzia realităţei că introduc întîmplări ca un element hotărîtor în viaţa personagiilor, care întîmplări sînt un element hotărîtor în viaţa fiecărui om. Să se gîndească fiecare dintre cititorii noştri la una din mulţimea întîmplărilor ceva mai însemnate din viaţa lui şi va vedea cum scoţînd acea întîmplare toată viaţa lui şi a oamenilor cu care e legat s-ar fi petrecut cu totul altmintrelea. Şi cu atît mai mult întîmplările trebuie să joace un rol mare într-o lucrare artistică cu cît în ea sînt luate numai acele întîmplări, mici ori mari, care au o influenţă hotărîtoare asupra vieţii eroilor dramei. Viaţa omenească e un lanţ de întîmplări, în care întîmplările trecute au o influenţă asupra celor prezente şi cele prezente hotărăsc pe cele viitoare. Scoţînd o întîmplare din acest lanţ, toate cele ulterioare se vor modifica. Iar criticii lui Caragiale, scoţînd o întîmplare din şirul celor desfăşurate în dramă şi văzînd că fazele ulterioare se modifică, găsesc că aceste schimbări sînt tocmai o dovadă că întîmplarea scoasă n-a fost decît un şurup în acţiune, un *deus ex machina*.

Ceea ce, în adevăr, trebuie să cerem e ca acele întîmplări să fie posibile, să nu contrazică caracterul personagiilor şi să fie necesare pentru dramă, pentru acţiunea ei. Dar aş dori şi eu să ştiu de ce adică ar fi impo-

sibil ca Ion să fi nimerit în casa lui Dragomir? Dacă ar fi nimerit la Stan ori la Bran, ar fi mai posibil? Şi nu s-ar putea oare face şi atunci aceeaşi întrebare? Cît despre condiţia necesităţii unei întîmplări în acţiunea dramatică, apoi ea mai cu seamă se dovedeşte prin aceea că scoţînd această întîmplare toate întîmplările ulterioare se modifică. O întîmplare ce nu e necesară în dramă, în acţiunea dramatică, dacă o scoţi nu modifică întru nimica mersul ulterior al acţiunii dramatice *. Aşadar, aceea ce slujeşte ca dovadă naturalismului şi logicii în acţiune e luat de criticii noştri realişti prea zeloşi ca dovadă a nenaturalismului şi a lipsei de logică în acţiune.

Să vedem acuma acea greşeală care, după mai toţi criticii, e aproape hotărîtoare pentru *Năpasta*. E vorba de Anca. Cum se poate, ziceau criticii, ca o femeie, şi mai cu seamă o ţărancă, să se mărite cu ucigaşul bărbatului ei pentru a se răzbuna, şi încă să trăiască opt ani de-a rîndul cu el?

Să vedem şi noi dacă faptul căsătoriei şi traiului Ancăi cu Dragomir e o aşa de mare absurditate încît să compromită toată piesa. De la început însă trebuie să prevenim pe cititorii noştri că noi personal n-am fi făcut această discuţie; personal credem că într-o dramă psihologică, ca a lui Caragiale, trebuie studiată mai cu seamă ţesătura psihologică, simţămintele şi ciocnirea lor. Întru cît priveşte posibilitatea cutărui ori cutărui fapt, trebuie numai atunci de discutat cînd întîmplarea e cu desăvîrşire imposibilă. Eu deci, care nu văd această imposibilitate în ceea ce priveşte căsătoria şi traiul Ancăi cu Dragomir, n-aş face aceste cercetări dacă n-aş fi nevoit de alţii care au făcut atîta caz de măritişul Ancăi. Să vedem dar mai de aproape despre ce e vorba. Cu acestă ocazie se vor lămuri şi alte întîmplări ale acţiunii. Un an după uciderea lui Dumitru, Dragomir vine la Anca şi-i cere să fie nevasta lui. Anca nu-l iubeşte pe Dragomir; are chiar un resentiment surd în contra lui; are bănuieli pe care singură nu le-ar putea explica; resentimente mărite încă prin faptul că o cere în căsătorie prin tonul cu care a cerut-o; dar ea totuşi se duce după el. Pentru

* De altmintrelea, o întîmplare de prisos din punctul de vedere al acţiunii poate fi necesară în alt sens.

ce? — pentru că, cam în felul acesta şi fără iubire se mărită o mare parte dintre femeile de pe la sate şi din oraşe. Anca e văduvă, starea văduvelor în general nu e de invidiat, la ţară mai cu seamă această stare e nesuferită, „doar nu va văduvi o femeie toată viaţa"; tot trebuie odată să se mărite; de ce să nu se ducă după un tînăr voinic şi care ţine la ea? Şi Anca se mărită cu Dragomir fără să-l iubească, cum se mărită atîtea femei la ţară şi la oraşe. După căsătorie, viaţa, cum era şi de aşteptat, între Anca şi Dragomir ajunge tot mai rea şi mai rea pentru mai multe pricini neînlăturabile Dragomir nu putea să trăiască bine şi liniştit cu Anca, cu toate că a iubit-o, pentru că în ea avea înaintea ochilor o dovadă vie a crimei sale, care i-a furat pentru veci odihna sufletească. Afară de aceasta, Dragomir şi Anca sînt caractere cu totul deosebite. Dragomir e un om blînd, bun, iertător, deşi iritabil, moale; Anca e o femeie rea, cicălitoare, vindicativă, hotărîtă, mai mult încă rea decît hotărîtă, şi în astfel de împrejurări, fie şi la ţară, viaţa casnică nu poate fi decît un iad. Anii trec, şi împreună cu ei creşte, pe de o parte, nemulţumirea şi iritabilitatea lui Dragomir, pe de alta, ura Ancăi. Şi această ură ajunge cu atît mai mare, cu cît an cu an se întăreşte în sufletul ei ceea ce fusese o bănuială inconştientă. Şi cu cît creşte ura ei pentru Dragomir, nemulţumirea şi nenorocirea casnică, cu atît creşte mai mult şi dorul de Dumitru, cu atît mai mult îi pare că viaţa cu Dumitru ar fi [fost] fericită; şi cu cît îi pare că ar fi [fost] fericită cu Dumitru, cu atît creşte ura pentru Dragomir, pe care tot mai mult şi mai mult începe să-l bănuiască că el e ucigaşul. Aşa trec opt ani, şi în vremea aceasta ura pentru Dragomir ajunge la culmea ei, bănuiala e pe-aproape să ajungă o certitudine, şi Anca, sub îndemnul acestor două sentimente, se hotărăşte să omoare pe Dragomir întrebuinţînd, ca armă a răzbunării, pe Gheorghe, învăţătorul din sat, care s-a amorezat de ea. În aceste momente se începe drama lui Caragiale. Dragomir şi Gheorghe citesc gazeta, de unde află că Ion nebunul, osîndit pe nedrept pentru crima săvîrşită de Dragomir, a fugit de la ocnă. Citirea excită grozav toate simţămintele de frică şi de remuşcare ale lui Dragomir. El se irită grozav împotriva Ancăi şi se dă pe faţă şi mai mult; iar Anca,

sub impulsul crescînd a două simțăminte, ura și bănuiala, hotărăște să-l omoare chiar în această noapte prin Gheorghe și de aceea face toate pregătirile pentru aceasta. Gheorghe pleacă. Anca începe să se îndoiască de Gheorghe că ar fi în stare să săvîrșească o așa faptă, ca uciderea lui Dragomir. În vremea aceasta vine Ion nebunul, fugit de la ocnă, care-i dă Ancăi încredințarea și mai mare că Dragomir e ucigătorul, și care fapt ațîță încă mai mult sentimentele vindicative ale Ancăi. Turbată de ură și mînie, îi vine o dorință trecătoare : să omoare singură pe Dragomir, care doarme în odaia de alături. Dar a ucide un om, și mai cu seamă ca o femeie să-și ucidă bărbatul, nu e același lucru cum e de a-l tortura puțin cîte puțin cu focul lent al dojenilor, aluziilor, cicăliturilor răutăcioase de tot soiul. Și ea nu se hotărăște să-l omoare, zicînd că nu vrea să moară Dragomir, așa, în somn, neștiind cine îl omoară, și anume pentru ce trebuie să moară. Și aceasta e perfect în caracterul Ancăi, în caracterul unei femei eminamente rele. Adevărul e că, rea cum este ea, tot n-ar vrea să-l omoare pe Dragomir ori în genere n-ar vrea să-l omoare cineva. Pentru a omorî un om din răzbunare se cere o hotărîre deosebită, acea hotărîre pe care o dă forța și siguranța de sine. Și Anca n-are nici forță pentru a lovi și a curma o viață, nici generozitatea de a o curma. Cînd cineva se răzbună contra unui om omorîndu-l, apoi îi curmă nu numai viața, dar și suferințele. Anca ar dori să-i curme viața, dar n-ar dori să-i curme și suferințele. Iată pentru ce ea nu-l va omorî, și iată pentru ce ea nu lasă nici pe nebun să-l omoare. În schimb, ea începe iarăși să-l tortureze evocînd spectrul mortului, punîndu-l față în față cu Ion nebunul, năpustind pe nebun asupra lui și în urmă, prilejul înfățișîndu-i-se, îl dă pe mînile justiției pentru ca să ispășească și el o crimă pe care n-a făcut-o pentru o crimă pe care a făcut-o. Și astfel ea se răzbună, așa cum e potrivit cu caracterul ei, nu omorîndu-l și curmîndu-i împreună cu viața și suferințele, ci trimițîndu-l de la tortura de-acasă la tortura de la ocnă. Și înainte de a-l da justiției omenești ea îi scoate cu cleștele mărturisirea, că el a ucis și cum l-a ucis, și într-un monolog ea își varsă tot focul spunîndu-i o frază atît de caracteristică pentru ea care a ridicat însă mirarea multor critici, îndrumîndu-i pe o cale greșită. După ce-l

face să-și mărturisească vina, ea-i spune că l-a bănuit chiar de pe cînd a cerut-o de nevastă și că de aceea chiar l-a și luat, pentru a-l aduce aici. De aci mirarea criticilor despre care am vorbit mai sus. Este însă evident că această frază face parte din întregul arsenal de fraze cu care ea-l torturează și-și varsă focul. Pentru a mări încă efectul trădării și al răzbunării, ea-i otrăvește cu această frază pentru totdeauna amintirea celor opt ani de conviețuire.

Toți cei opt ani, în care trebuie, desigur, să fi avut momente bune și pașnice, despre care Dragomir putea să-și aducă aminte cu bucurie — deoarece Dragomir iubește pînă la urmă pe Anca —, toți sînt otrăviți prin această frază, care-i spune un adevăr îngrozitor pentru el, anume că femeia pe care el a iubit-o nu numai cînd a aflat că el e ucigașul, l-a urît și l-a trădat, ci opt ani, ceas cu ceas, clipă cu clipă, la toate întîmplările vieții, el a avut lîngă dînsul o femeie care îl ura, îl trăda și-i pregătea pieirea.

Se înțelege că ea însăși nu-și dădea perfect seamă de însemnătatea și de multiplele motive psihice care i-au dat naștere. Ea spune așa precum o îndeamnă ura, setea de răzbunare și mulțumirea de a și-o vedea aproape săvîrșită. Caragiale, cînd a scris această frază, simțea că Anca în aceste împrejurări trebuie să zică această frază. De ce ? Poate nici el nu-și dădea seama. Era datoria criticilor ca, luînd în cercetare tot caracterul Ancăi și toate împrejurările, să arate ce însemnătate înfiorătoare are această frază mică și neînsemnată. Criticii însă, care — în loc de a cerceta caracterele, pricinile acțiunii, simțămintele și ciocnirea lor — au examinat mai cu osebire intriga din punctul de vedere al posibilității, au înțeles fraza *ad litteram* și numai în ceea ce privește intriga. Atunci s-au pus pe mirat ; unde s-a mai văzut o femeie care să se mărite cu ucigașul bărbatului și numai după bănuială ? Desfid, zice un critic, pe oricine să-mi găsească în orice literatură o așa femeie. De altmintrelea, dacă obiecțiile se vor reduce la adevărata lor valoare, atunci și noi găsim unele neajunsuri. Așa sînt de acord că ar fi fost mai bine dacă intriga era înjghebată altfel. Îmi pare că ar fi fost mai potrivit dacă Dragomir ar fi luat pe Anca mai tîrziu decît la un an după omor, de pildă după șase ani, și astfel drama ar fi

putut să se înceapă tot cu un an înainte de termenul prescripției — fiindcă tocmai acest termen l-a făcut pe Caragiale să-și înceapă drama nouă ani după săvîrșirea crimei — și, făcînd așa, toată intriga ar fi cîștigat în verosimilitate. Asemenea, cred, după cum am spus în articolul despre *Năpasta,* că sfîrșitul ar putea să fie altmintrelea, adică Dragomir să ispășească crima săvîrșită, dar nu crima pe care n-a săvîrșit-o. Drama e prea scurtă, așa încît uneori seamănă cu o schiță dramatică, și de aceea nu sînt peste tot motivate cu destulă putere acțiunile eroilor. Acest din urmă neajuns a dat naștere la multe neînțelegeri. De asemenea, timpul în care se petrec atîtea întîmplări e prea scurt — o singură noapte.

Dar, dacă cred că toate acestea, altfel făcute, ar fi fost mai bune, nu vreau să înțeleg că așa cum sînt la Caragiale ar fi absurde, imposibile. Deloc ; ce nu se poate întîmpla în realitate ! În realitate se întîmplă lucruri pe care cea mai bogată fantezie n-ar putea să le inventeze, dar cred că dacă Caragiale ar fi înlăturat aceste neajunsuri intriga ar fi fost mai logică și ar produce întru cîtva o mai mare impresie asupra publicului.

*

Am vorbit pînă acum de obiecțiile critice care sînt comune și criticilor și unei mari părți din publicul spectator. Să cercetăm acum acele vederi critice care sînt individuale, originale. Acum, nu demult, a apărut în *Revista politică* din Suceava, retipărit în *Lupta,* un articol lung al d-lui Adolf Last și care articol are toate aparențele unei critici originale și, după cum se va vedea, este în adevăr foarte original. Toate criticile, zice domnia-sa, făcute pînă acum au fost făcute dintr-un punct de vedere greșit ; fiecare critic a fost condus de spiritul de „școală" de magiștri în literatură, și de aceea *Năpasta* a fost criticată, însă pînă acum „n-a fost apreciată încă". Aceasta voiește s-o facă d-l Last apreciind *Năpasta* dintr-un punct de vedere nou. „Și credem — zice d-l Last — că nu numai [că] voi ajunge la rezultate noi, dar și [că] voi pune în evidență cu mai multă preciziune și claritate aceea ce a fost deja spus pînă acuma".

D-l Last zice că va căuta să afle concepția primă a piesei *Năpasta,* să afle ceea ce a vrut să facă Caragiale,

ideea întîia a dramei, acțiunea dramatică în simplicitatea ei primitivă ; și pe urmă va compara aceea ce a vrut să facă poetul cu aceea ce în adevăr a făcut. Astfel se vor arăta părțile bune și rele ale creației artistice, se va lămuri și lumina ceea ce a fost zis de alți critici pînă acuma. De la început chiar trebuie să mărturisim că punctul de vedere de la care pleacă d-l Last e prea șubred, terenul prea puțin sigur și chiar periculos. Deși e foarte important de a afla concepția primă, dar e foarte greu a face o critică plecînd de la acest unic punct de vedere. Ceea ce e și mai însemnat e ca să nu se facă, bineînțeles, o greșeală în înțelegerea concepției prime a autorului. O greșeală în această privință, mai cu seamă cînd se dă acestei concepții prime acea însemnătate pe care i-o dă d-l Last, ajunge fatală pentru întreaga critică. Cum vedem, punctul de vedere de la care pleacă d-l Last e foarte periculos pentru că e destul o greșeală pentru a preface în praf toată lucrarea. Însă, drept vorbind, toate metodele de critică sînt așa de puțin sigure încît aceasta nu e mai rea decît altele, deci să nu prejudecăm și să vedem ce a făcut d-l Last. Consecvent cu metoda domniei-sale, d-l Last începe prin a preciza care este concepția primă a *Năpastei.* „O femeie care-și pierde bărbatul iubit prin pasiunea criminală a unui alt bărbat, pe care nu-l iubește ; care-l bănuiește pe acesta din urmă de săvîrșirea crimei și se mărită după dînsul numai pentru a găsi elemente de întărire a credinței, mijloace de a se convinge de aceea ce bănuiește și a răzbuna apoi acest fapt criminal, care i-a răpit tot ce-i era scump în viață". După d-l Last, acesta e gîndul primordial al lui Caragiale, aceasta a vrut să reprezinte mai cu osebire în drama *Năpasta,* aceasta a fost concepția primă a dramei. Această concepție primă îi stoarce d-lui Last cuvinte nemăsurate de laudă : concepția e adîncă, poetică, mare, shakesperiană. Dacă vă întrebați însă, cu mirare, de ce atîtea laude pentru un simplu fapt, că un autor *a vrut* să reprezinte răzbunarea unei femei, ce-și răzbună uciderea bărbatului ei, d-l Last răspunde că face aceasta pentru că aici e vorba de un simțămînt omenesc ce nu piere, ce nu atîrnă de modă, de un simțămînt vecinic. Și, afară de aceasta, acest simțămînt e moral, altruist în cel mai mare grad. O femeie — Anca — care pentru a răzbuna pe bărbatul ei ucis jertfește tot, toată

viața ei, pînă și simțămintele ei intime, ajungînd femeia ucigașului, această „abnegațiune perfectă de propria sa persoană, viețuirea exclusivă afară de sine“, toate acestea sînt altruiste, morale, poetice, moderne în cel mai mare grad, și tocmai acestei concepții, atît de morală, Caragiale datorește laudele ce le-a primit de la critici.

Așa zice d-l Last, iar noi zicem că tot ce zice d-lui în această privință, de la cel dintîi pînă la cel din urmă cuvînt, sînt false, fundamental false.

Și mai întîi de toate e, după opinia noastră, fals pricepută de d-l Last ideea primă, concepția primă a autorului. D-l Caragiale n-a vrut să ne zugrăvească mai cu seamă simțămintele de răzbunare ale unei femei, al cărei bărbat a fost ucis, ci simțămintele de remușcare și de frică ale unui om care a ucis și care ispășește crima făptuită, ceea ce am explicat în articolul nostru despre *Năpasta*. Personagiul principal e dar Dragomir ; Anca și Ion nebunul sînt personagiile secundare, care pun în mișcare simțămintele de remușcare și de frică ale lui Dragomir, manifestîndu-și, totodată, și propriul lor caracter și simțăminte. Aceasta am lămurit-o iarăși în articolul meu despre *Năpasta*. Să presupunem însă că „concepția primă“ dată de d-l Last ar fi tot așa de adevărată pe cît e de greșită. Ar urma oare că e sublim de morală și altruistă ? — Ferească sfîntul ! A întrebuința toate puterile, toate gîndurile și simțămintele pentru a ucide un om, fie el chiar ucigașul unei ființi scumpe, e imoral în cel mai mare grad ; se înțelege, cîteodată pînă și crudul act al uciderii, pînă și arhirușinosul fapt, pentru o femeie, de a-și da trupul unui bărbat pe care nu-l iubește poate să fie moral. Astfel e Iudita, care ajunge amanta lui Olofern pentru a-l ucide. Dar Iudita își jertfește toate simțămintele și viața pentru a ucide pe tiranul poporului, pentru a-și libera poporul, dar nu pentru a răzbuna un amant, și numai mărirea scopului — liberarea unui popor — face morală conduita imorală a Iuditei, uciderea și trădarea lui Olofern. Dar ce ar justifica, din punctul de vedere moral, purtarea Ancăi, darea trupului ei unui ucigaș ? Ce ar putea preface trădarea și uciderea în fapte morale, altruiste, mai cu seamă altruiste, din punctul de vedere modern ? Care e acel fapt, acel motiv, acel scop mare care ar preface faptele arhiimorale în

fapte ideal de morale ? Setea de răzbunare ? Dar cum poate un sentiment crud, moștenit din vremile sălbăticiei, un sentiment el însuși imoral, să aibă o putere neînțeleasă de a preface fapte arhiimorale în fapte ideal de morale ? Și ceea ce poate și mai straniu e că răzbunarea, care e un fapt imoral tocmai după concepțiile sociologice și criminaliste moderne, pentru d-l Last e morală, mai cu seamă după concepțiile moderne. Asemenea e lucru greșit cînd domnia-lui zice că moralitatea acestei concepții geniale și altruiste a făcut pe critici să laude *Năpasta*. Cu totul contrariu : criticii, care au înțeles tot așa de greșit ca și d-l Last concepția primă a d-lui Caragiale, i-au făcut o învinuire din imoralitatea Ancăi ; iar criticul de la *Adevărul* zicea că toată răzbunarea este ceva nefiresc, monstruos, chiar că desfide pe oricine să găsească în vreo literatură europeană un așa monstru moral. Cum vedem, critica d-lui Last dă, în adevăr, rezultate noi foarte originale și cu totul neașteptate. Dacă d-l Last e original în stabilirea metodei și a punctului de plecare pentru critica d-sale, apoi e tot atît de original și în aplicarea metodei d-sale. După ce d-sa stabilește *o proprie concepție primă*, d-sa de la această concepție primă trage un plan pentru o dramă așa cum ar fi trebuit să fie avînd în vedere această concepție primă. În urmă măsoară, cu planul unei drame făcut de d-sa, drama lui Caragiale și unde nu se potrivește d-sa găsește că Caragiale a greșit.

Poate să-și închipuiască cineva ce critică va fi aceasta. Așa, de pildă, în ceea ce privește acțiunea din *Năpasta*, d-l Last judecă cam astfel : concepția primă a dramei e o femeie care vrea să-și răzbune bărbatul și, bănuind pe Dragomir, se mărită cu el pentru a se convinge și pe urmă a-și răzbuna [bărbatul]. Care trebuie să fie planul acțiunii potrivit cu o așa concepție ? — Trebuia ca Anca să strîngă tot mai multe dovezi, bănuielile să crească împreună cu ura contra lui Dragomir, și cînd bănuielile ajung apogeul lor și ura atinge culmea ei, atunci Anca trebuie să lucreze răzbunîndu-se. Astfel, acțiunea ar fi mers tot înainte, pas cu pas, pînă ar fi ajuns la dezlegare. Acesta e planul unei acțiuni pentru o dramă schițată de d-l Last. Caragiale a scris însă o dramă proprie, a sa, și care se cheamă *Năpasta*. D-l Last, aplicînd planul d-sale *Năpastei*, vede cu mirare că nu se potrivește.

Mai întîi, acțiunea dramei se începe opt ani după măritare, astfel că noi nu sîntem de față la bănuielile crescînde ale Ancăi. Cînd se începe drama, Anca e aproape convinsă, deci ea trebuie să lucreze. Și ea lucrează hotărînd ca prin Gheorghe să ucidă pe Dragomir, și astfel acțiunea face un pas înainte ; dar pe urmă planul e părăsit — deci acțiunea face un pas înapoi ; în urmă Anca se hotărăște să-l ucidă ea pe Dragomir — deci, zice d-l Last, acțiunea face un pas înainte ; dar Anca părăsește și acest plan și începe iarăși să tortureze pe Dragomir pentru a se asigura cu totul de nevinovăția lui — deci acțiunea nu numai că face un pas înapoi, ci ajunge iar la început. D-l Last, care pricepe acțiunea dramatică nu complexă și fără nici o regulă, cum se și petrece în viață, ci matematicește, exactă, rectilineară, care trebuie să se miște după comanda : „Drepți, înainte-marș !", ca soldații, se miră și face aspre mustrări lui Caragiale pentru aceste șovăieli. Acțiunea, zice d-sa, e lipsită de fermitate, șovăielnică...

Ion nebunul iarăși nu putea încăpea în planul făcut de d-l Last, și de aceea regretă că d-l Caragiale l-a introdus pe Ion în dramă. E adevărat, zice d-l Last, că scenele între nebun și Dragomir, confruntarea lor etc. sînt scene cu o psihologie adîncă și adevărată, scene de maestru, și ne pare bine că putem și noi să fim aicea de aceeași părere cu d-l Last. Dar, după d-l Last, și aicea e iarăși un clenci, un neajuns, anume : că scenele nu sînt așezate la locul lor, că sînt puse la urmă, iar nu la început, după cum ar fi trebuit. Cînd, cu mirare, veți întreba de ce așa, d-l Last vă va scoate imediat planul d-sale, vă va arăta precis că așa ar trebui, pentru că aceste scene ridică bănuiala Ancăi pînă la convingere. Creșterea bănuielii însă trebuie să fie la început. Și tot așa, aplicînd planul d-sale dramei lui Caragiale, d-l Last ajunge la următoarele concluzii : „În rezumat : Întîmplarea, ca un element principal de mișcare ; lipsă de gradație psihologică, de o parte ; dezvoltarea psihologică mutată din locul ei firesc, de altă parte ; acțiunea șovăielnică, acțiune ce se înfundă ; și în fine lipsă de legătură logică în înșirarea faptelor înfățișate. Concepțiune plină de putere adîncă — execuțiune lipsită de energie poetică". Pe românește, ar însemna că acțiunea e un talmeș-balmeș. Mai departe d-l Last analizează caracterele întrebuințînd absolut același metod, adică din concepția primă descoperită de d-sa deduce caracterele, potrivite unei asemenea concepții, în urmă caracterele așa găsite le compară cu ale lui Caragiale și dacă nu se aseamănă, le condamnă, bineînțeles, nu pe ale d-sale, ci pe cele ale lui Caragiale. Înainte chiar de a începe analiza caracterelor, d-l Last zice că-l exclude de la această analiză pe Ion nebunul. Cînd, înmărmuriți, veți întreba de ce atîta dizgrație pentru un biet nebun, d-l Last vă va răspunde, bazat pe planul dramei hotărît de d-sa, că nebunul n-are ce căuta în dramă, n-are nici un rol în acțiune, el nu pune în mișcare acțiunea și nu e pus în mișcare de ea. Pe el cel mult îl poate analiza în afară de dramă, ca o creație deosebită. Ca atare, d-l Last găsește că Ion nebunul e zugrăvit exact, ca dovadă citează o pagină din medicina legală a lui Eduard Hofmann. Criticul de la *România*, pentru același sfîrșit, a citat cartea doctorului Voisin și chiar statistica nebunilor. Așadar, Ion nebunul e descris exact, după d-l Last, dar obiectiv : „Totul e obiectiv, precum e obiectivă descrierea copilului negînditor, descrierea îndeletnicirilor multiple ale animalului domestic — nimic nu e personal. Și de aceea credem că Ion nu intră în rîndul «persoanelor», că felul de cercetare al acestora nu-i este aplicabil". Și astfel Ion nebunul, unul din acele creații în care Caragiale a întrupat mai mult simțămînt personal, cea mai personală dintre creațiile de pînă acum ale lui Caragiale n-are, după d-l Last, „nimica personal" (!!!).

Rămîn de cercetat două persoane : Dragomir și Anca. În privința lui Dragomir, d-l Last spune multe lucruri foarte drepte, ceea ce arată că, dacă d-l Last n-ar fi întrebuințat un metod atît de fals, ar fi putut, în adevăr, să facă ceva de seamă. Numai la sfîrșitul analizei lui Dragomir, d-sa își aduce aminte de calapoadele d-sale și face o observație : că mai bine ar fi fost dacă Dragomir era un caracter extrem, chiar și unilateral, pentru că aceasta e mai potrivit cu cerințele dramei. Lasă că, în privința cererii unor caractere unilaterale și extreme, ar fi încă ceva de zis ; dar chiar de ar fi așa aceasta ar fi bine pentru o altă dramă, nu pentru *Năpasta*, unde, tocmai fiindcă Dragomir are un caracter mijlociu, avem o mulțime de efecte dramatice. De ar fi avut Dragomir un caracter extrem, ar fi fost o altă dramă, nu *Năpasta*.

Am ajuns la caracterul Ancăi, principala „persoană", după părerea d-lui Last. Noi știm de mai-nainte cum trebuie să fie Anca după planul făcut de d-l Last și după concepțiile d-sale morale. Ea trebuie să fie răzbunătoare, să gîndească numai a-și răzbuna moartea bărbatului iubit, trebuie să întrebuințeze mijloace mari, să fie de un eroism ideal și să jertfească tot pentru răzbunare, toate simțămintele ei trebuie să fie concentrate acolo. Dacă ar fi așa, dacă ar fi o răzbunătoare ideală, atunci ar fi : „o concepțiune atît de poetică, încît orice om, a cărui simțire nu e stinsă cu desăvîrșire, trebuie să fie mișcat în adîncul sufletului, chiar sufletul prozaic, cuprins de uimire adevărată..." Dar Caragiale a avut imprudența de a avea propriile sale concepții, a înțeles pe Anca cu capul său, a simțit-o cu inima sa și a făcut-o șovăielnică, prefăcută, cutră, lașă cîteodată, crudă. Pentru acesta d-l Last iată cum mustră pe Caragiale : „Și rezultatul : Anca întrebuințează mijloace mici, începe cu șovăire, înaintează cu lașitate și sfîrșește cu minciuna. Straniu și regretabil rezultat. Și dacă n-am avut pentru concepțiune decît accente sincere de laudă și admirație, pentru executarea acestei concepțiuni n-avem destule cuvinte de mirare și de părere de rău". Comicul acestor observații rezidă și în următoarele. După cum am arătat deja, concepția despre care ne tot vorbește d-l Last nu e a lui Caragiale ; Caragiale a avut cu totul altă concepție primă, cu atît mai mult nu e al lui Caragiale planul secțiunii și al dramei trase din acea concepție. Toate acestea sînt ale d-lui Last. Deci obiecția din urmă înseamnă, în adevăr, următoarele : „Și dacă noi, Adolf Last, n-am avut pentru concepțiunea noastră decît accente sincere de laudă și admirațiune, pentru executarea însă a acestei concepțiuni a noastre de către d-l Caragiale n-avem destule cuvinte de mirare și de părere de rău". D-l Last, desigur, n-a gîndit că aceasta urmează neîndoielnic din articolul d-sale. D-l Last își sfîrșește articolul cu următoarele, care, avînd în vedere spiritul și metoda matematică a d-sale, trebuie într-o singură frază să conțină judecata întregii *Năpaste ;* această frază e : „Și concluziunea noastră finală : Energie impozantă în concepțiune — slăbiciune frapantă în executarea acestei concepțiuni". *Quod erat demonstrandum.* Fiindcă partea întîi a frazei, după cum am văzut, privește concepția d-lui Last, pentru Caragiale rămîne numai partea a doua, adică „slăbiciunea frapantă în execuțiune". Nu-i vorbă, chiar dacă amîndouă părțile l-ar privi pe Caragiale, mare lucru n-ar fi. În adevăr, concepția primă, despre care vorbește d-l Last, e planul întîi, gîndirea primordială a artistului, tema lucrării artistice. Așa, de pildă : o femeie care jertfește tot pentru a-și răzbuna uciderea bărbatului ei ; o fată care jertfește tot, pînă și simțămintele ei cele mai intime, măritîndu-se cu un om, pe care-l urăște numai pentru a scăpa de mizerie pe părinții ei ; un tînăr care își jertfește toată viața, pînă și iubirea lui, iubita lui, numai ca să rămînă credincios convingerilor sale — și așa mai departe. Astfel de concepții prime, geniale după d-sa, i-aș putea da cîteva duzini pe zi. Totul va depinde de execuție : pe cînd dintr-o concepție primă unul va face o capodoperă, altul va face o caricatură. Una din ciudățeniile criticii d-lui Last e că se entuziasmează așa înaintea concepției prime, ideii prime, gîndului primordial, care nu e altceva decît scheletul intrigii. Dar cîte și mai cîte ! Într-un cuvînt, d-l Last a făcut, în adevăr, o critică foarte originală, prea originală, care răspîndește lumină, dar nu asupra *Năpastei.*

*

În ceea ce privește critica d-lui Alexandrescu de la *Arhiva științifică* din Iași, vom fi mai scurți, deoarece multe din obiecțiile d-sale le-am analizat deja mai sus. Rămîn încă două obiecțiuni importante pe care le-a făcut domnia-lui *Năpastei,* și care n-au fost făcute de nici un alt critic. Prima observație e în privința contrastului în dramă. „Contrastul — zice d-sa — e o condițiune fundamentală a esteticei, e o condițiune fundamentală în dramă. Așa, de pildă, în «Othello» contrastul e natural, se impune, e colosal. Nevinovăția și blîndețea Desdemonei cu gelozia furioasă și neîntemeiată a maurului, sinceritatea și buna-credință a maurului cu perfidia lui Iago etc..." În *Năpasta* însă, zice d-l Alexandrescu, „nici un contrast, absolut nici unul. Anca, printr-o putere neexplicabilă, predominează pe toți în scenă, *prin urmare contrast nu poate fi*". Sîntem de acord cu d-l Alexandrescu că contrastul e una din legile fundamentale ale

plăcerii estetice, numai nu sînt de acord că în *Năpasta* nu e contrast. Aceasta e cu desăvîrşire greşit. Dacă d-l Alexandrescu nu l-a găsit, e din pricină că l-a căutat într-un chip foarte unilateral şi greşit. Tocmai dramele nenaturaliste sînt acelea care-şi întemeiau tot dramatismul pe contraste puternice unilaterale, dar neexistente în viaţa reală. Aşa, de pildă : un om groaznic de crud dintr-o parte, [altul] nepomenit de blînd de altă parte ; o cinste personificată dintr-o parte, o necinste fără pereche de alta ; aici o virtute imaculată, acolo un viciu fără cea mai mică urmă de virtute etc. Drama modernă naturalistă însă, fie de moravuri, fie psihologică, se mulţumeşte cu contraste mai mici, dar mai reale. De altmintrelea, noi nu negăm că în viaţa reală nu există şi contraste foarte mari, dar mai niciodată unilaterale. În *Năpasta* e un contrast între caracterul rău şi triumfător al Ancăi şi caracterul mai moale al lui Dragomir ; între iubirea lui Dragomir pentru Anca şi ura Ancăi pentru Dragomir ; între caracterul mijlociu, moale, nervos al lui Dragomir şi între marea crimă pe care a făptuit-o şi care-l doboară ; între blîndeţea şi bunătatea de copil a lui Ion şi cruzimea judecătorilor şi întunecimea groaznicei ocne ; între dorinţa lui Dragomir de a fi fericit, de a scăpa de pedeapsă şi între neputinţa de a-şi atinge voia ; între iubirea Ancăi pentru Dumitru şi trebuinţa de a trăi cu Dragomir ; în sfîrşit, între totalitatea caracterelor, pornirilor, dorinţelor, sentimentelor Ancăi, ale lui Dragomir şi Ion dintr-o parte şi din alta între totalitatea condiţiilor fatale, care-i nimicesc colea pe scenă, înaintea ochilor noştri. Aceste multiple contraste, de care e plină drama *Năpasta,* ca orice dramă naturalistă de talent, nu sînt văzute de către d-l Alexandrescu. Dacă d-l Alexandrescu ajunge pînă a nega cu desăvîrşire existenţa contrastelor în *Năpasta,* pricina e, cum am zis, că a căutat aceste contraste pe o cale foarte unilaterală. Acelaşi lucru trebuie să spunem şi în privinţa obiecţiei a doua, atingătoare de morala dramei. Sîntem de acord cu d-l Alexandrescu cînd zice că morala se impune în dramă. Îl credem însă pe d-l Alexandrescu cu totul greşit cînd găseşte imorală *Năpasta.* Pricina greşelii e iarăşi drumul greşit pe care d-l Alexandrescu caută morala în dramă. D-l Alexandrescu judecă astfel : Ion a

fost condamnat cu năpaste — o imoralitate ; Dragomir ucide pe Dumitru — iarăşi o imoralitate ; Anca face o denunţare falsă contra lui Dragomir pentru a se răzbuna — „o imoralitate justificată prin altă imoralitate" ; în sfîrşit, Dragomir, care e asasin, ajunge simpatic, iar Anca antipatică. „Iată dar — zice d-l Alexandrescu — o dramă în care un asasin este bine privit şi devine simpatic, iar morala o triplă imoralitate". După cum vedem dar, d-l Alexandrescu, în loc de a căuta moralitatea, sensul moral al unei opere artistice în simţămintele şi idealurile artistului, întrupate în producţia artistică, în simţămintele şi ideile ce ne sugerează această producţie, caută această moralitate în intriga piesei, în alcătuirea intrigii, în moralitatea ori imoralitatea faptelor ce se comit în piesă. Mergînd consecvent pe acest drum, vom ajunge să învinuim pe Shakespeare pentru toate crimele îngrozitoare ce le înfăptuiesc eroii tragediilor lui. E însă evident şi aproape banal că nu tema morală ori imorală face moralitatea ori imoralitatea producţiei artistice, ci felul tratării acestei teme de către artist. Bunăoară, o temă foarte morală — jertfirea unui părinte pentru fericirea copiilor — poate să facă tema unei opere artistice foarte imorale cînd artistul îşi va bate joc de simţămintele părintelui ce se jertfeşte şi cînd simţămîntul de batjocură îl va sugera publicului cititor ori spectator. În schimb, o temă groaznică de imorală — o crimă crudă şi laşă — poate să facă tema unei opere artistice eminamente morale cînd artistul îşi va exprima simţămintele de groază pentru această crimă şi ne va sugera şi nouă aceleaşi simţăminte de groază. Aşa e în *Năpasta.* Se înţelege că e o groaznică imoralitate tortura şi osîndirea nedreaptă a lui Ion, şi autorul ne sugerează revolta morală contra acestei cruzimi. Se înţelege că e antipatică tortura lentă la care Anca supune pe Dragomir, dar autorul ne sugerează aceeaşi antipatie. Autorul ne sugerează sentimente de simpatie şi compătimire pentru Dragomir, un om ce suferă, şi sentimentul compătimirii pentru un om ce suferă, fie acel om şi ucigaş, e un sentiment eminamente moral. În schimb, pentru crima făptuită, Caragiale ne sugerează scîrba şi groaza care l-a stăpînit pe el cînd a făcut-o centrul şi pricina tuturor nenorocirilor ce se desfăşoară în *Năpasta. Năpasta* conţine dar elementul moral, elementul moralizării în mare

grad. Cînd d-l Alexandrescu dar nu numai că nu găsește nici un element moral și moralizator în dramă, ci mai curînd un element imoralizator, atunci greșeala d-sale vine din aceea că a căutat acel element moralizator pe un drum fals și a fost tîrît la concluziile d-sale de fraze simetrice, ca următoarea : „Morala e o triplă imoralitate".

*

Am zis că, întrebuințînd aceleași mijloace critice care s-au întrebuințat în privința *Năpastei,* adică ridicarea unor greșeli secundare la rangul de greșeli hotărîtoare, căutarea lor cu orice preț, întrebuințarea metodelor înguste și unilaterale, se poate reduce la nulitate orice producție artistică. Pentru dovedirea acestor cuvinte și pentru dovedirea și mai mare a falsității metodei întrebuințate, vom aplica același mod de a critica celui mai genial scriitor dramatic naturalist, Shakespeare, și anume celei mai geniale creații a sale, *Hamlet.* Se înțelege, noi nu voim a compara *Năpasta* cu *Hamlet,* ci voim a dovedi că cu metoda criticilor noștri putem preface în praf nu numai talentoasa dramă ori schiță dramatică a lui Caragiale, ci chiar colosala operă a genialului Shakespeare. Această critică a lui *Hamlet* voi face-o în spiritul și mai cu cuvintele * criticilor noștri. Totodată găsesc de prisos a mai adăuga că nu împărtășesc deloc cele ce voi spune mai jos.

*

Intriga în *Hamlet* e luată din cronicile Danemarcei din timpurile eroice. Stratul social însă descris de Shakespeare numai a danezi din timpurile eroice nu seamănă. Un om de stat ca Polonius ori un filozof sceptic ca Hamlet era tot atît de posibil la danezii de pe atunci cum ar fi la pieile roșii din America. În *Hamlet* însă e zugrăvit stratul social din Englitera contemporană lui Shakespeare. Însă această purtare prea liberă cu cronicile Danemarcei nu e așa de importantă ca altele. Așa, de pildă, în cronicile Danemarcei se vorbește de o regină

---

* Acolo unde cuvintele sînt chiar citate *mot à mot,* le pun în ghilimele. Bineînțeles că unele cuvinte sînt schimbate, așa : Anca în Hamlet ori Gertrude, România în Danemarca etc.

Gertrude care era tiranizată de bărbatul ei urîcios și rău și de aceea s-a aliat cu fratele bărbatului ei. Acesta din urmă ucide pe fratele său, se așază pe tronul lui și se însoară cu complicea sa. Aici totul e logic și foarte posibil. Dar la Shakespeare e cu totul altmintrelea. Bătrînul Hamlet, bărbatul Gertrudei, e un rege majestuos, cu părul ca la Hyperion, cu capul lui Jupiter ; Claudius, ucigașul său, e urît. Mai mult, Hyperion seamănă cu [un] satir, decît regele Hamlet cu Claudius. Și acest rege frumos iubea atît de mult pe nevasta lui încît nu dădea voie vîntului să-i atingă fața ; o iubea atît de mult încît ieșea din mormînt de a doua oară ca să ceară fiului său ca să fie mai gingaș cu mă-sa. Și regina Gertrude, care are un bărbat așa de frumos, așa de iubitor, cu care are deja un fiu de 20 de ani, pe care îl iubește fierbinte ca mamă, se face complicea lui Claudius pentru a omorî pe bărbatul ei și ajunge nevasta ucigașului. Este aceasta posibil ? Este serios ? Și aceasta nu e unicul caz. Așa, de pildă, în *Richard al III-lea* e următoarea scenă : Frumoasa Lady Anne merge după convoiul funerar al socrului ei, regele Henric, ucis de Gloucester. Același Gloucester a ucis cu trei luni înainte pe bărbatul Annei, pe prințul Eduard, cel mai bun și mai frumos dintre prinți, cel mai iubitor și mai iubit bărbat. Convoiul se oprește. Sosește ucigașul Gloucester, șchiop, ghebos, uscat, oribil monstru moral și fizic. Cele mai oribile blestemuri încep să curgă din gura Annei asupra capului lui Gloucester. Ea cheamă pe Dumnezeu, pe diavol, pămîntul chiar ca să răzbune uciderea soțului și a socrului ei. Gloucester îi zice că dacă a ucis a făcut aceasta pentru că o iubește. La această declarație de amor, ea-l scuipă între ochi, dorind ca scuipatul ei să se prefacă în venin și să-l otrăvească pe el, care e un „bucătoi de carne monstruos și diform". După o jumătate de ceas de vorbă, Anne primește un inel de la Gloucester, ca să-l poarte ca suvenir de la el, îi predă cadavrul socrului ei și în curînd se mărită cu acest „bucătoi de carne odios și diform", se mărită cu ucigașul bărbatului ei iubit. Este aceasta serios ? „Cum ? este firesc, este omenesc ca o femeie să se căsătorească cu acela care e asasinul bărbatului ei iubit ?" „Să meargă pînă la riscul de a fi mama copiilor acestui asasin ? Autorul a inventat ori a luat dintr-un roman oarecare o monstruozitate spre a clădi o dramă fioroasă cu

efecte grosolane“ (Arutnev). „În orice caz, tipul acestei femei nu e omenesc“ (Emil).

Să vedem acuma acțiunea din *Hamlet*. Acțiunea ce încurcată, șovăielnică, lipsită de logică. În adevăr, care a fost concepția primă, gîndul primordial al autorului? Un fiu care răzbună uciderea tatălui său, incestul și trădarea mîne-sa. El e gata să-și jertfească pentru acest țel toată viața, toate aspirațiile și face din această răzbunare singura sa pasiune. „Astfel persoana lui Hamlet nu mai e în joc, sufletul lui a murit deodată cu fericirea lui, și nu e fericirea lui proprie în chestiune, nu e satisfacțiunea lui proprie la care rîvnește și care e motivul acțiunii sale. Singurul gînd care-l stăpînește e icoana *tatălui* iubit, singura pasiune, răzbunarea contra criminalului, satisfacțiunea ce-o așteaptă umbra mortului, care nu mai e în stare de a și-o lua singur și al cărui organ a devenit el“ (A. Last). „Astfel ideea acestei drame, forma acțiunei, pe care am numit-o primitivă, așa cum credem noi că se va fi înfățișat dintru-ntîi în cugetul poetului, această idee, de o simplicitate artistică și de o energie profundă, este cauza laudelor ce le-a primit «Hamlet»“ (A. Last). Să vedem care e acțiunea ce trebuie să urmeze din ideea primă a acestei drame. Hamlet bănuiește pe unchiul său, această bănuială și ură contra unchiului său trebuie să crească pînă ce bănuiala ajunge o certitudine, ura ajunge o certitudine, ura ajunge la apogeul său, și atunci el trebuie să „acționeze“ răzbunînd moartea tatălui său. Să vedem acuma cum e acțiunea în drama lui Shakespeare. De la început, Hamlet are bănuieli inconștiente, presentimente, dar ele n-au vremea să crească și să se dezvolte pentru că, chiar de la început, el află îngrozitorul adevăr chiar de la umbra tatălui său. „Așadar Hamlet e convins. Consecința neevitabilă este că el trebuie să acționeze. Și Hamlet acționează“ (A. Last). El jură că va scoate din memoria sa toate gîndurile; șterge din cartea vieții toate suvenirile și înscrie numai numele lui Claudius și răzbunarea. Logic ar fi dar ca el să acționeze în această direcție. În loc de aceasta, el începe să facă aluziuni, să pronunțe fraze amare, să filozofeze asupra nimicniciei lumii, și atîta tot. Apoi Hamlet pune pe actorii ambulanți să joace o dramă unde să fie vorba de uciderea unui rege de către fratele său pentru ca astfel, cum zice el, „să surprindă conștiința regelui“. Parcă Hamlet mai avea nevoie de dovezi! Aicea acțiunea ajunge iar la început, unde putea să fie vorba de întărirea bănuielilor. Scena cu actorii ambulanți, scena între Hamlet și mă-sa sînt superbe, măiestre, geniale, „dar regretăm că aceste scene atît de măiestre sînt răpite de la locul lor natural și așezate aiurea într-o megieșie cu totul nepotrivită“, locul lor e la început, cînd Hamlet bănuia, atunci se înțelegea să surprindă conștiința regelui; dar cînd era deja convins, din punctul de vedere al acțiunii, ce sens are această scenă și următoarele? La urma scenei cu actorii, regele era tulburat, și Hamlet, urmîndu-l, îl găsește singur: iată dar cel mai bun prilej de a se răzbuna, de a-l ucide; dar Hamlet nu-l omoară, invocînd un pretext ridicol, că nu vrea să-i curme zilele cînd el se roagă lui Dumnezeu. „Acțiunea, ajunsă la culmea dezvoltării psihologice, împinsă spre deznodămîntul său fatal, cu toată tăria împrejurărilor premergătoare, acțiunea se oprește pe loc... Acțiunea este pur și simplu înfundată“ (A. Last). „Tot efectul e șters, concentrarea a dispărut“ *(România)*. Pentru ca acțiunea dramatică, așa înfundată, să nu se sfîrșească, autorul pune pe Hamlet să omoare pe Polonius, ascuns sub perdea și despre care Hamlet credea că e regele. Ofelia, fiica lui Polonius, de durerea morții tatălui ei și a spuselor lui Hamlet că nu-i mai e dragă, înnebunește și se îneacă. „De ce tocmai nebună să fie Ofelia, căci s-au văzut destule fete în asemenea condiții care n-au înnebunit?“ *(România)*.

Aceste întîmplări hotărăsc toată acțiunea ulterioară. Regele, văzînd că Hamlet ajunge periculos, și pentru viața lui și pentru a celor dimprejur, hotărăște să-l trimită împreună cu Guildenstern și Rosencrantz în Anglia, cu o scrisoare sigilată, în care era o cerere către Englitera ca să ucidă imediat pe Hamlet. Hamlet pleacă; dar cum rămîne atunci cu răzbunarea? În loc ca Hamlet să răzbune moartea tatălui său contra ucigașului Claudius, Claudius răzbună moartea lui Polonius contra ucigașului Hamlet. Ce încurcătură! Și cum va fi sfîrșitul piesei „știe Dumnezeu și Shakespeare“. „Acțiunea e oprită cu desăvîrșire, e înfundată pînă într-atîta, că se învederează singurul mijloc de scăpare, — întîmplări neverosimile“. Hamlet, pe drum, bănuind că nu e lucru curat,

fură scrisoarea, citește cuprinsul, o distruge, pune o altă hîrtie scrisă de el, în care se cere să fie ucişi Guildenstern şi Rosencrantz. Aceasta n-ar putea s-o facă dacă nu s-ar întîmpla să fie la el pecetea regală a tatălui său.

Aşadar, Hamlet nu va muri. Dar fără el cum va merge acţiunea înainte? El în Englitera, şi ceilalţi în Danemarca! „Autorul a simţit foarte bine situaţiunea penibilă în care a intrat şi este caracteristic aceea ce face autorul" (A. Last). Pe drumul spre Englitera, vasul pe care e Hamlet e atacat de piraţi; se încinge o bătălie, şi în ea numai Hamlet e făcut prizonier, fără a fi fost atins, iar ceilalţi pleacă în Anglia. Piraţii îl aduc iarăşi în Danemarca şi, astfel, mulţumită amabilităţii piraţilor, avem iarăşi pe Hamlet în Danemarca şi acţiunea poate să meargă înainte. Hamlet soseşte în Danemarca tocmai cînd se îngroapă Ofelia. Urmează scena de la cimitir, unde Hamlet se înfurie cumplit pe Laert că pentru ce acesta din urmă plînge pe sora sa iubită cînd el, Hamlet, o iubeşte ca patruzeci de mii de fraţi. După aceea regele Claudius, văzînd că altfel nu poate scăpa de Hamlet, convinge pe Laert ca, pentru răzbunarea morţii tatălui său şi înnebunirea surorii sale, să facă cu Hamlet o partie [partidă] de scrimă cu o floretă otrăvită, astfel orice zgîrietură va fi mortală pentru Hamlet. Cavalerul Laert primeşte să săvîrşească această mişelie; Hamlet, neştiind nimic de cursa ce i se întinde, primeşte şi el. Iată dar iarăşi soarta lui Hamlet hotărîtă; el va muri. Dar în acest caz, în loc să fie răzbunat bătrînul Hamlet, va fi răzbunat iarăşi Polonius, de astă dată răzbunat de Laert. Dar cum rămîne cu răzbunarea lui Hamlet? Cum se va sfîrşi piesa? „Cu părere de rău trebuie s-o zicem că nici acuma nu sîntem în stare a o spune, n-o ştim nici noi, nici Hamlet, şi nici autorul, se pare, n-a ştiut-o" (A. Last).

Pentru a ieşi din încurcătură, intervine o întîmplare şi mai neverosimilă. În focul luptei, Laert şi Hamlet îşi schimbă floretele, şi astfel dar amîndoi sînt răniţi de moarte. Laert, văzînd că maşinaţia infernală s-a întors chiar asupra lui, e cuprins de remuşcare, mărturiseşte tot planul lui Claudius. Hamlet, văzînd că e pierdut, înfuriat, înjunghie pe Claudius; mama lui Hamlet bea otrava

pregătită pentru Hamlet; astfel Hamlet moare, Laert moare, Claudius moare, Gertrude moare şi tragedia se sfîrşeşte *faute de personnages* *. „În rezumat: întîmplarea ca un element principal de mişcare; lipsa de gradaţiune psihologică, de o parte; dezvoltarea psihologică mutată din locul ei firesc, de altă parte; acţiune şovăielnică, acţiune ce se înfundă şi, în fine, lipsa de legătură logică în înşirarea faptelor înfăţişate. Concepţiune plină de putere adîncă — execuţiune lipsită de energie poetică" (A. Last).

Dacă trecem acum la examinarea caracterelor, vom găsi aceleaşi greşeli. Să ne mulţumim cu persoana principală, centrală, după care e şi numită piesa — Hamlet.

După ideea dramei, Hamlet e un fiu care răzbună moartea părintelui său şi incestul mamei sale. Pentru aceasta el jertfeşte toate puterile, toată abnegaţia, toate pasiunile. El trebuie să meargă drept către ţel; el trebuie să fie mare, drept, lovind ca însăşi soarta, tare şi neînduplecat ca ea. Chipul părintelui iubit trebuie să-i stea în faţă. Şi el e mare, drept, neînduplecat, trebuie, bineînţeles, să întrebuinţeze şi mijloace mari şi drepte, ca şi ţelul lui moral, altruist şi mare. Aşa e ideea dramei. „E o idee atît de profundă, o concepţiune atît de poetică, încît orice om a cărui simţire nu e stinsă cu desăvîrşire trebuie să fie mişcat în adîncul sufletului său, chiar sufletul prozaic, cuprins de uimire adevărată" (A. Last). Să vedem acum ideea în execuţiune. De la început, cînd umbra tatălui său îl cheamă la răzbunare, Hamlet în adevăr strigă că va da sîngele sîngelui său pentru această răzbunare. Dar în curînd uită, nu se ocupă decît cu fraze sceptice, cu aluziuni amare, se jeleşte, se plînge, face filozofie pesimistă, e şovăielnic, invocă argumente ridicole ca să nu execute răzbunarea. În loc de rege, Hamlet din întîmplare omoară pe Polonius, părintele femeii pe care o iubeşte, şi în loc de remuşcare face spirit, înnebuneşte pe Ofelia, fură o scrisoare şi se foloseşte de acest furt ca să trimită pe doi oameni nevinovaţi, Guildenstern şi Rosencrantz, la moarte; în fine omoară pe ucigaşul părintelui său, dar numai atunci cînd află că Claudius l-a otrăvit printr-o

* [Din lipsă de personaje.]

mașinație infernală. Hamlet, la urma urmelor, după atîtea șovăieli și crime, răzbună nu moartea tatălui său, ci propria sa moarte. „Straniu și regretabil rezultat. Și dacă n-am avut pentru concepțiune decît accente sincere de laudă și admirațiune, pentru executarea acestei concepțiuni n-avem destule cuvinte de mirare și de părere de rău“ (A. Last).

Dar cel puțin alte cerințe ale dramei sînt observate? „Așa, contrastul în dramă e o condițiune fundamentală. În «Othello» contrastul e colosal. Nevinovăția și blîndețea Desdemonei cu gelozia furioasă a maurului; sinceritatea maurului, cu perfidia lui Iago“ (Gr. Alexandrescu). Dar în *Hamlet* nici un contrast, absolut nici unul. Toți eroii dramei sînt oameni mijlocii și de aceea contrast nu poate fi. Toți sînt, după împrejurări, și buni și răi, și cinstiți și lași, și dacă ne-ar întreba cineva care dintre ei e mai bun și cine mai rău, apoi afară de Ofelia ne-ar fi foarte greu să răspundem. Deci absolut nici un contrast. Dar morala, care e absoluta cerință a dramei? Ce morală e în *Hamlet?* Claudius ucide pe tatăl lui Hamlet — prima imoralitate; Hamlet, în loc de a ucide pe ucigașul tatălui său, începe prin a ucide un om nevinovat, pe Polonius — a doua imoralitate; Hamlet trimite la moarte pe Rosencrantz și Guildenstern — a treia imoralitate; cavalerescul Laert, pentru a răzbuna moartea tatălui și a surorii sale, într-un chip perfid otrăvește floreta sa pentru a ucide pe Hamlet — „o imoralitate justificată prin altă imoralitate“ ș.a.m.d. În fine, pe cînd răzbunătorul Hamlet prin șovăieli, ucideri... pierde în simpatia publicului, Claudius, care se poartă bine cu toți ce-i ce-l înconjoară, care iubește pe Gertrude, ar dori să cîștige simpatia lui Hamlet și dacă hotărăște pieirea lui e numai cînd vede că Hamlet devine un pericol pentru viața lui și a tuturor ce-l înconjoară. Claudius, care e apăsat de remușcarea crimei comise, e de multe ori mai bine privit * decît Hamlet. „Iată dar o tragedie în care un asasin e bine privit, iar morala o *quadruplă* imoralitate“ (G. Alexandrescu). „Și concluziunea noastră finală: Energie impozantă în concepțiune — slăbiciune frapantă în executarea acestei concepțiuni“ (A. Last).

* Sînt critici care ziceau că, din punctul de vedere moral, preferă un caracter ca al lui Claudius unui caracter ca al lui Hamlet. Așa e [sînt] marele critic rus Belinski, marele scriitor german Börne etc.

*

D-l Alexandrescu sfîrșește articolul său cu fraza simetrică care caracterizează foarte bine și părerea d-sale despre *Năpasta* și părerea tuturor criticilor, despre care am vorbit mai sus: „Așadar drama «Năpasta» este o adevărată năpastă a dramei“.

Parafrazînd puțin aceasta, cred că noi, cu mai multă dreptate, am putea zice: Așadar, drama *Năpasta* a fost o adevărată năpastă a criticilor.

CAUZA PESIMISMULUI ÎN LITERATURĂ ȘI VIAȚĂ[46]

Într-un articol, într-un mic studiu critic e foarte greu a vorbi despre o chestiune însemnată; sînt neajunsuri fatale care țin de marginile restrînse ale unui articol. Foarte des se întîmplă să nu fi înțeles așa cum ai fi dorit pentru că n-ai avut destul spațiu pentru a-ți explica gîndirile în toată întinderea lor. De altmintrelea nu e numai scriitorul și spațiul restrîns al unui articol care sînt de vină, ci de multe ori e și nebăgarea de seamă a cititorului. Toate acestea împreună sînt pricina pentru care articolul meu *Decepționismul...* din volumul întîi * a fost de mulți înțeles foarte greșit. Așa, spre pildă, d-l Petrașcu, într-un studiu critic asupra lui Eminescu, zice următoarele: „La noi, d. Gherea crede, *cu siguranță*, că pricina acestui decepționism, cum îl numește d-sa, ar sta în disproporția dintre făgăduințele mari și actele mici ale revoluției noastre de la 1848. Spiritele au fost exaltate mai întîi de vorbe, în urmă deziluzionate de fapte, și astăzi ele respiră în această deziluzie". Ceea ce pot zice *cu siguranță* e că d-l Petrașcu nu m-a priceput poate din cauza mea. În orice caz, pentru mine, pricina hotărîtoare a decepționismului ori pesimismului e alta. În articolul meu *Decepționismul etc...* am formulat în cîteva rînduri părerea mea asupra cauzei ori cauzelor pesimismului. Și aceste rînduri, pentru mai mare siguranță le-am subliniat. Iată-le: „Pricina decepționismului nostru, a

* [Vezi volumul de față p. 43—60.]

decepționismului poeților noștri, obîrșia lui sînt anomaliile societății burgheze. Pricina boalei veacului e starea patologică a civilizației burgheze".

Acestea sînt, fie zis în treacăt, unicele rînduri subliniate în tot articolul. Pentru mine dar, cauzele pesimismului nu sînt vorbele late, promisiunile și nerealizarea acestor promisiuni, ci cauza lui e organizația socială de azi ori, mai bine zis, anomaliile acestei organizațiuni. La 1789, în occidentul Europei, și la 1848, la noi, s-a desființat o stare de lucruri plină de multe anomalii, nedreptăți și mizerii. Această cădere a unei întocmiri rele și înlocuirea ei prin alta superioară a[u] trebuit să dea naștere la o mulțime de așteptări optimiste, la iluziuni mari, la un șir întreg de stări sufletești care caracterizează optimismul. Asemenea organizația nouă, cea burgheză, în dezvoltarea ei și prin anomaliile inerente ei, a produs amărăciuni, deziluziuni de tot soiul, un șir întreg de stări sufletești pe care le numim pesimism.

Așadar, căderea unei organizații rele și înlocuirea ei prin o alta mai bună au fost cauze producătoare și de optimism și de pesimism. În amîndouă cazurile, organizația socială produce fie așteptări mari, iluziuni — optimismul, fie deziluziuni — pesimismul. Așa am gîndit eu și așa am scris. Iar d-l Petrașcu și alții au înțeles că, după mine, pricina optimismului și pesimismului la noi n-a fost organizația socială, ci așteptările, iluziunile de o parte, deziluziunile de altă parte. Ar urma dar că eu explic o stare sufletească: pesimismul, prin o altă stare sufletească: deziluziunea, care face parte din pesimism. Dar această boscărie de a preface în cauză hotărîtoare a unei stări sufletești o altă stare sufletească înrudită cu cea dintîi, această boscărie o fac, într-un mod inconștient, nu-i vorbă, tocmai aceia în contra cărora a fost îndreptat articolul meu. Pentru unii critici, în adevăr, dezlegarea acestei însemnate chestiuni se reduce, spre pildă, la următoarele: care e cauza pesimismului? — deziluzia; care e cauza deziluziunei? — pesimismul. Contra acestor simpliști am scris tocmai articolul meu precedent *. Cum văd cititorii mei, am fost înțeles tocmai pe dos, și dacă un scriitor ca d-l Petrașcu m-a înțeles așa, cu atît mai mult trebuie să mă fi înțeles

* [Decepționismul în literatura română, p. 43—60.]

greşit alţii. Pentru a nu lăsa loc la nici o confuzie şi pentru că chestiunea în sine e de o mare importanţă, m-am decis să scriu acest articol. Aici voi explica mai pe larg şi mai desluşit cauzele pesimismului în literatură şi viaţă.

*

Înainte însă de a trece la cercetarea cauzelor pesimismului, trebuie să ne înţelegem asupra cuvîntului *pesimism*. După cum am arătat în articolul trecut, definiţiunile date acestui cuvînt sînt atît de nesigure şi de elastice încît după unii ar urma că mai toţi oamenii au fost pesimişti, iar după alţii că pesimist e numai Schopenhauer şi c-nia. Aşa, spre pildă, pentru unii un semn caracteristic al pesimismului e nemulţumirea în privinţa condiţiunilor de trai. De cîte ori un om ce se plînge de toate mizeriile vieţii sociale n-a fost întîmpinat cu cuvintele: „Eşti pesimist!“ Dar nemulţumirea faţă de condiţiunile de trai poate să fie tot aşa de bine semnul unui mare optimism. Aşa, spre pildă, toţi aceia care se luptă pentru transformarea socială, optimişti *par excellence*, avînd un ideal frumos în viitor, sînt foarte nemulţumiţi de condiţiunile actuale ale traiului omenesc. Cu cît idealul ce le luceşte în viitor e mai frumos, cu atît condiţiunile prezente de trai le par mai odioase, şi critica făcută de aceşti optimişti mizeriilor vieţii actuale va fi mai amară decît a pesimiştilor. Iată dar o nemulţumire care devine semnul optimismului, nu al pesimismului. Vina multor greşeli în ce priveşte găsirea cauzelor hotărîtoare ale pesimismului stă în metodele greşite întrebuinţate pentru căutarea acestor cauze şi în metodele greşite întrebuinţate în general pentru lămurirea pesimismului. Aşa unii caută să se lămurească în privinţa sensului cuvîntului *pesimism*, trag din el toate concluziunile logice, construiesc astfel un pesimism ori un pesimist ideal în capul lor, pe urmă cu abstracţiunile din capul lor ei caută să lămurească pesimismul din viaţa reală. Cu alte cuvinte, ei nu deduc sensul cuvîntului din viaţa reală, din analiza vieţii reale, ci sensul vieţii reale îl deduc din sensul cuvîntului, aşa cum le pare lor acest sens. Dar fiindcă fiecare om poate, în cîtva, altmintrelea să priceapă cuvîntul pesimism, de

aceea vor fi mai tot atîtea pesimismuri cîţi oameni sînt. Alţii nu cad în această greşeală. Ei întrebuinţează un metod ştiinţific întru atîta întru cît caută să se lămurească în privinţa pesimismului din viaţa reală, din istoria omenirii. Dar mulţi dintre aceştia din urmă cad în altă greşeală. Ei studiază pesimismul la felurite epoci, caută ce are comun pesimismul tuturor epocilor, pe urmă, cu acest rest comun la toate, ei vor să caracterizeze pesimismul fiecărei epoci în parte. Aşa, spre pildă nemulţumirea în privinţa condiţiunilor vieţii va fi comună tuturor epocilor pesimiste, deci caracteristica pesimismului modern va fi nemulţumirea. Aceasta e tot aşa de absurd după cum ar fi dacă cineva, voind să caracterizeze organizaţia socială a Engliterei moderne, spre pildă, ar căuta ceva comun tuturor organizaţiilor sociale, începînd de la comunele primitive ale barbarilor pînă la societatea burgheză modernă. Pe urmă, cu acest rest comun tuturor organizaţiilor sociale, ar dori să caracterizeze organizaţia modernă a Engliterei. În acest caz, ceea ce ar caracteriza organizaţia modernă a englezilor ar fi: convieţuirea pe acelaşi teritoriu. Aici, în acest articol, ne vom feri de aceste greşeli. Aici noi nu vom cerceta un pesimism abstract ori pesimismul comun tuturor popoarelor şi epocilor istorice *, ci pesimismul în societatea noastră modernă, acela al societăţii burgheze contemporane nouă. Încă de o greşeală trebuie să ne ferim aci. Mai toţi care scriu şi vorbesc despre pesimismul unei epoci nu iau în băgare de seamă deosebirile de clasă. Privind o societate ca un organism solidar şi armonic, pentru ei pesimismul unei clase, [al] unei părţi a societăţii e o dovadă că toată societatea e cuprinsă de pesimism. Aceasta însă e foarte greşit. Societatea pînă acuma n-a fost niciodată un organism armonic, ea a consistat din clase ce se luptau între ele. Aşa fiind, pesimismul ce a cuprins o clasă nu servă deloc de dovadă că toate celelalte clase sînt pesimiste. Mai curînd contrariu. Aşa, de pildă, sfîrşitul veacului al XVIII-lea şi începutul veacului al XIX-lea

* Cercetarea elementului pesimist comun tuturor epocilor istorice poate fi foarte interesantă în multe alte privinţe, şi e chiar interesantă pentru priceperea pesimismului, dar acest rest comun, după cum am zis, nu poate fi întrebuinţat pentru caracterizarea pesimismului unei epoci speciale, mai ales al epocii noastre moderne.

a[u] fost o epocă optimistă pentru burghezime și pesimistă pentru feudali, care și-au găsit un interpret genial în Chateaubriand. În vremea noastră putem vorbi de pesimismul unei părți din clasele de sus și de pesimismul proletariatului intelectual, [al] profesiunilor așa-numite libere. Ar fi absurd însă a vorbi despre pesimismul țărănimii ori chiar despre pesimismul muncitorilor industriali. Fiindcă în acest articol va fi vorba despre pesimismul contemporan, special epocii noastre, trebuie să dăm o caracteristică cît de mică a pesimismului modern. Bineînțeles că despre o caracteristică completă nici vorbă nu poate fi ; aici poate fi vorba numai de cîteva trăsături caracteristice. Pesimismul modern e un degenerat nervozicește, e un enervat. Acesta e principalul semn fiziologic (patologic) al lui. În legătură cu această degenerare și slăbire nervoasă e slăbirea voinței. Pesimistul modern are o voință slabă, o disproporție mare între voință și inteligență. Criticii francezi nu degeaba îl numesc pe pesimistul modern *un impuissant*. Cu această enervare și slăbire a voinței sînt în legătură toate celelalte semne distinctive ale pesimismului, anume : melancolia, blazarea, dezgustul de viață și alcătuirea acestui dezgust în sisteme filozofice.

„Pesimismul este întrucîtva sugestiunea metafizică, zămislită de neputința fizică și morală. Orice conștiință a unei neputințe dă naștere unui dispreț nu numai de sine, dar chiar de lucruri, dispreț care la unele spirite speculative se preface în formule *a priori*. Se spune că suferința amărăște, aceasta însă e și mai adevărat în ceea ce privește neputința" (Guyau, *L'irréligion de l'avenir*, p. 406).

„În toate experiențele asupra somnambulismului, neputința dă naștere dezgustului. Pacientul căruia i s-a pricinuit neputința de a atinge un lucru dorit își explică lui însuși această neputință căutînd lucrului oarecare caractere respingătoare și de disprețuit. Totdeauna dăm o explicație obiectivă restricției voinței noastre, în loc de a căuta o explicare subiectivă. Odată porniți pe această cale, somnambulii, dacă ar fi în stare, ar merge, desigur, pînă a-și dura un sistem metafizic, aceasta pentru a da dreptate stării lor subiective. Pesimismul e poate tot astfel la început : un punct de vedere individual, stăpînit de

sentimentul subiectiv de neputință" (Guyau, *L'irréligion...*, p. 407).

Pesimistul modern, prin această lipsă de voință și încă prin o relativă nesinceritate, se deosebește, de pildă, de pesimistul ascet din veacul de mijloc. Acesta din urmă a fost sincer. Socotind că viața e o mizerie, el o distrugea prin schingiuirea în tot felul a corpului ; pentru aceasta însă trebuie voință și sinceritate mare de convicțiune. Pesimistului modern îi lipsește, într-un grad mai mult ori mai puțin, și una și alta. Susținînd că viața e o mizerie ce nu merită să fie trăită, pesimistul modern se bucură de viață, caută să-i stoarcă toate plăcerile posibile. Între două orgii, pesimistul modern va scrie un tratat filozofic ori o poemă unde va blestema iubirea și plăcerile sexuale și va arăta nemernicia lor. Avînd o voință slabă, lipsit de puterea de a lupta contra loviturilor ce i le dau împrejurările vieții, el va primi aceste lovituri fără a lupta contra lor și astfel va ajunge la un amor propriu bolnăvicios, timid, vanitos și *reflexiv*. La el se face un obicei de a nu riposta contra loviturilor soartei, de a nu reagisa [reacționa] contra mediului înconjurător. Expansiunea forțelor psihice, neputîndu-se cheltui în afară, se va concentra înăuntrul omului. Omul se va adînci tot mai mult în sine, se va observa mereu, va observa cele mai mici mișcări ale inimii și ale gîndirii sale. Această excesivă preocupare de sine e eminamente egoistă, dar acest egoism nu exclude o mare simțibilitate, chiar și pentru cele mai mici suferințe ale altora — o simțire socială ce se excită prin analogie cu propriile simțiri. Nu e vorbă, acesta e cazul numai [al] celor mai distinși pesimiști. Pesimistul modern e uneori un om învățat, dar în cea mai mare parte a cazurilor e și în știință *„un impuissant"*. Toate generalizările, toate descoperirile științifice le întrebuințează pentru a scoate cu orice preț încheieri potrivit cu temperamentul, cu caracterul său. Faptul că el nu poate fi fericit, mizeria propriei sale vieți le generalizează, așa încît ajunge la concluzia că fericirea e o imposibilitate, că mizeria e partea oricărei vieți. De aici : *Nirvana*. Așadar, trăsăturile caracteristice ale pesimistului modern sînt : degenerare nervoasă, o mare enervare, voință slabă, melancolie, blazare, lipsă de consecință [consecvență] și de deplină sinceritate, amor propriu bolnăvicios, vanitate, *reflexivitate*,

dezgust de viață și generalizarea, adică alcătuirea acestui dezgust în sisteme filozofice, o mare simțibilitate și impresionabilitate, lipsă de energie, caracter schimbăcios etc... Acestea sînt unele din trăsăturile caracteristice ale pesimistului modern. Dacă noi am fi avut de gînd să zugrăvim tipul pesimistului, apoi nu ne-am fi oprit aici, dar pentru scopul nostru ajunge să avem unele trăsături ale caracterului și intelectului pesimistului modern ; se înțelege că pesimiștii se deosebesc mult unii de alții, trăsăturile caracteristice se combină la fiecare în felurite moduri etc... Asemenea și clasificarea oamenilor în pesimiști și nepesimiști iarăși nu poate fi decît relativă. Încă o observație avem de făcut. Am zis că caracterul pesimismului și al pesimistului se schimbă după loc și vreme, după epocile istorice, astfel că în epoca noastră burgheză pesimismul are un alt caracter decît în alte epoci. Dar și în aceeași epocă el nu rămîne același. E o mare deosebire între pesimismul trufaș și revoltat de la începutul acestui secol și între pesimismul mai domol de la mijlocul secolului. Și mai ales e o mare deosebire între pesimismul de la începutul secolului și între pesimismul foarte domol contemporan nouă, adevăratul pesimism al învinșilor. Caracterizarea pesimistului pe care am făcut-o mai sus, privește mai ales pe pesimiștii contemporani nouă.

*

Pentru oamenii care nu sînt învățați a adînci lucrurile, găsirea cauzei hotărîtoare a unui fenomen pare a fi un lucru cît se poate de ușor. Metodul care se întrebuințează pentru aflarea cauzei e la ei foarte simplu și ușor. Se iau două fenomene care coexistă în același timp și se pune o legătură cauzală între ele. Așa, de pildă : Țăranul e sărac, țăranul bea, deci cauza sărăciei e beția. Oamenii într-o anumită epocă sînt pesimiști, oamenii sînt deziluzionați, deci cauza pesimismului e deziluzia ori viceversa. Fiindcă însă, în același timp cu pesimismul, afară de deziluzie, coexistă o mulțime de alte stări sufletești, de aceea fiecare din aceste stări sufletești se preface *ad libitum* * în cauze ale pesimismului. Așa,

* [Prin voința cuiva ; la alegere.]

de pildă, melancolia, blazarea, voința slabă, disproporția între voință și inteligență, toate devin pentru logicienii noștri pripiți cauze hotărîtoare ale pesimismului. Iată un alt exemplu de felul cum se caută și se proclamă cauzele hotărîtoare ale unor fenomene. Împreună cu pesimismul modern există o știință modernă din care pesimiștii își scot argumente pentru încheierile lor — deci, conchid logicienii noștri, știința modernă e cauza pesimismului. Împreună cu pesimismul și cu știința modernă există o mare necredință, deci necredința e cauza pesimismului ș.a.m.d. Logicienii noștri n-ar trebui însă să uite că, dacă vor merge consecvent pe această cale, vor fi nevoiți să declare umbrela cauza ploaiei pentru că ploaia și umbrela există în aceeași vreme. Și dacă nu se fac astfel de concluziuni, astfel de legături cauzale între umbrelă și ploaie, pricina e că fenomenul e foarte simplu ; cînd e vorba însă de fenomene sociale, aici sînt posibile lucruri și mai ceva decît umbrela cauzei ploaiei. Cînd e vorba de fenomenele sociale, apoi aici e posibilă greșeala ca o cauză cu totul secundară să fie ridicată la rangul unei cauze hotărîtoare, o parte a unui fenomen să devină cauza fenomenului însuși, un simptom al unei boale sociale să devină cauza acestei boale, și alte absurdități de acest fel. Așa, de pildă, criticii francezi moderni ca Bourget, iar după ei d-l Petrașcu, consideră ca pricini hotărîtoare ale pesimismului — boala veacului — descoperirile științifice, care au distrus credințele religioase. Știința a arătat omului modern orizonturi imense, fără însă a-i da răspunsuri liniștitoare și hotărîte la toate întrebările după cum le da religia. Cauza pesimismului, zice d-l Petrașcu, provine „dintr-o schimbare în forțele fundamentale ale sufletului contemporan, adică în raportul dintre inteligență, voință și credință". Și mai departe : „Secolul nostru e stăpînit de inteligență și voință în deprofitul credinței strîmtorate. Această dislocuire în facultățile sufletești ale timpului e produsul educației științifice moderne și își are sîmburele în legile găsite acum 300 de ani de spiritul lui Bacon etc..." Dislocuirea în facultățile sufletești, chiar dacă ar exista, ar arăta simptomul boalei, dar nu cauza ei hotărîtoare. Și același lucru trebuie să spunem și despre acele speculațiuni, despre acele concluziuni triste, desperate, pe care le trag pesimiștii din știința modernă. Faptul că ei trag

astfel de concluziuni arată starea patologică a sufletului lor pe care noi o numim pesimism, după cum neliniștea sufletească ori mărirea splinei arată o stare patologică pe care noi o numim *friguri*. După cum o stare patologică pe care o numim friguri se manifestă prin mărirea splinei, prin abatere sufletească etc... tot așa o stare patologică sufletească pe care o numim pesimism *(le mal du siècle)* se manifestă prin melancolie, prin tendința de a vedea totul în negru, prin tendința de a trage concluziunile cele mai descurajatoare din știința modernă... toate acestea împreună sînt simptome ale pesimismului, constituie chiar pesimismul. Dar cauza, unde e cauza? Dar poate știința modernă, descoperirile științifice moderne sînt, prin sensul lor intern, astfel încît negreșit din ele nu putem logicamente să tragem alte concluzii decît descurajatoare? Rezultatele științei poate sînt necesarmente pesimiste? A pune într-un mod clar și sincer această întrebare e și a răspunde. Cum? Știința modernă, care dă colosal de puternice arme omului în lupta lui cu natura, care aproape a nimicit distanțele prin telegraf și drum-de-fier, care îl face pe om în cîtva stăpînitorul naturii, această știință, care are menirea de a da putere, mîndrie, siguranță omului și a-i întări voința, știința deci, care are menire să distrugă pesimismul, alungîndu-l din viață, dezvoltînd în caracterul omului trăsături absolut antagonice pesimismului, această știință, tocmai ea să fie care necesarmente, logicamente trebuie să producă pesimismul? Aceasta e mai mult decît absurd. Dacă sînt oameni care fac deducțiile cele mai descurajatoare din știința modernă, pricina e în ei și în viața socială, nu în știință. Și pe cît, în adevăr, știința, contrariu caracterului său, ajută pentru producerea pesimismului, acesta se datorește nu ei, ci modului cum funcționează în societatea modernă. Aceasta vom vedea mai jos. Dar, zice d-l Petrașcu, „progresul științific, dezrădăcinînd religia, a îngustat cu mult obiectul credinței, sădită din fire în sufletul nostru". Și astfel știința, luîndu-ne mîngîierea unei vieți viitoare, luîndu-ne explicația cauzei prime, pricinuiește dezolare sufletească. De această părere sînt în adevăr o mulțime de scriitori de talent, ceea ce n-o împiedică deloc de a fi greșită. Mai întîi, știința nu distruge religia întrucît obiectul ei ar fi problema moralei, problema binelui și, în sfîrșit, problemele filozofice. În

această privință, știința dă un impuls mare spiritului omenesc. Ceea ce știința în adevăr distruge sînt prejudițiile [prejudecățile] absurde, antropomorfismul brutal etc... Dar, făcînd aceasta, știința are tendința de a distruge pesimismul, nu a-l crea. În adevăr: ce a fost religiunea pînă acuma? După definiția lui Schleiermacher, religiunea este „simțămîntul desăvîrșitei noastre atîrnări de univers și principiul său". După Feuerbach, esența religiunei e asemenea simțămîntul atîrnării de mijlocul [mediul] înconjurător, *frica*. Simțămîntul însă al atîrnării, fricii, slăbind voința omului, ca orice atîrnare, e cel mai bun factor al pesimismului. Astfel, religiunea e cel mai bun factor pentru a mări pesimismul, nu a-l distruge, după cum ar crede un Bourget. Cînd omul, crezînd că trăsnetul e produs de un D-zeu, ca un semn al mîniei lui, bătea mătănii, tremura de groază și de frica de a nu fi trăsnit, acesta încuraja pe om, iar cînd știința i-a arătat ce e trăsnetul i-a dat omului paratonerul * pentru a se păzi de urmările rele ale lui, a pus trăsnetul în serviciul omului, ca pe un rob ascultător, toate acestea au trebuit să aibă urmări descurajatoare, făcînd pe om pesimist! Stranie logică! Vorbind de acest caracter al științei, destructiv pentru religiune, constructiv pentru om, Guyau zice cu drept cuvînt: „E timpul să facem sclavi pe acești D-zei, pe care începusem a-i adora; e timpul de a pune în locul domniei lui D-zeu domnia oamenilor". Dar mîngîierile vieții viitoare?

Frica vieții viitoare, frica iadului îngrozitor și a caznelor lui a fost totdeauna unul din cei mai mari producători ai nevrozelor și psihozelor religioase, a fost în veacul de mijloc contribuitorul celui mai desperat pesimism. Omului credincios de aceea moartea i se părea așa de grozavă pentru că niciodată nu era sigur de ajungerea la un bun capăt cu stăpînitorul ceresc, care nu era decît oglinda stăpînitorului pămîntesc, baron feudal, rege ori împărat. E adevărat că omul cult modern nu poate zice mai nimica în privința marelui necunoscut: *după moarte*; dar aceasta nu poate să-l facă mai nefericit decît pe cel credincios care înaintea morții e cuprins de groază și lașitate. Cît de mare dreptate are în privința aceasta Guyau în următoarea admirabilă pagină:

* [Paratrăsnetul.]

„Acolo unde filozoful nu știe, e silit de a spune și altora și lui însuși : nu știu, mă-ndoiesc, sper, și nimic mai mult.

Sentimentul cel mai original, și unul din cele mai morale ale secolului nostru — ale secolului științei —, e tocmai acest sentiment de îndoială sinceră cu care privim orice act de credință religioasă, ca pe un lucru serios, nu-l putem îndeplini cu ușurință, e o sarcină mai gravă decît toate celelalte sarcini omenești, în fața căreia stăm atît de mult la-ndoială înainte de a o lua : e iscălitura despre care vorbea veacul de mijloc că se scrie cu o picătură din sîngele tău și care te înlănțuie pentru vecie. În clipa morții mai cu seamă, în ceasul acela, cînd religiunile spun omului : părăsește-te pe tine o clipă, lasă-te dus de puterea pildei, a obiceiului, de dorința de a afirma, chiar acolo unde nu știi, de frică în sfîrșit, și vei fi mîntuit, în ceasul acela, cînd actul de credință oarbă e suprema slăbiciune și lașitate, îndoiala este, desigur, punctul cel mai înalt și cel mai curajos, pe care-l poate atinge cugetarea omenească : e lupta pînă la capăt, fără a se da învins ; e moartea stînd dreaptă înaintea problemului nedezlegat, dar îndelung privit în față" (Guyau, *L'irréligion de l'avenir,* p. 330). Iar într-un alt loc astfel caracterizează Guyau ireligiunea modernă față cu epoca religioasă : „Nu mai trebuie case închise, temple închise, inimi închise ; nu mai trebuie vieți aruncate în mănăstiri și ferecate de ziduri, nu mai trebuie inimi înăbușite și strînse ; ci viață sub cer deschis și cu inima deschisă, sub cerul liber, sub nesfîrșita binecuvîntare a soarelui și a norilor" *(L'irréligion...,* p. 330).

Și viața sub cerul liber și cald al *„ireligiunei"* e, desigur, preferabilă vieții din închisorile reci ale religiunei. Se vor găsi mulți care nu vor fi de aceeeași părere cu noi în privința tendinței încurajatoare a *ireligiunei,* dar toți trebuie să fie de acord că *ireligiunea* producea acest efect asupra unei mulțimi de oameni. Așa, spre pildă, o mare majoritate din mulțimea celor ce se luptă pentru transformarea socială sînt *ireligioși,* necredincioși, ceea ce nu-i împiedică de a fi optimiști, unicii optimiști serioși ai secolului. Deci nu numai analiza caracterului religiunei și *ireligiunei,* dar și faptele arată că *ireligiunea,* necredința e departe de a avea necesarmente o influență

pesimistă. Cum vedem dar, cauza pesimismului, în loc de a fi lămurită, ajunge și mai întunecată prin explicațiile date ; la problema întîi se adaugă acuma alta, care cere să fie dezlegată și ea, și anume : care e cauza că știința modernă are uneori asupra spiritului o influență descurajatoare, pesimistă, deși după caracterul ei intern, după sensul ei intim ar trebui să aibă o influență contrarie ? Această problemă, ca și cea dintîi, se va lămuri mai jos. Acuma, cînd cunoaștem subiectul articolului nostru — pesimismul —, cînd cunoaștem cît de greșit au fost explicate cauzele acestui fenomen, putem să atingem și noi această chestiune și să lămurim cîtă dreptate am avut cînd am zis că pricinile pesimismului veacului e organizația socială modernă burgheză.

*

Ca să arătăm cum organizația socială modernă produce pesimismul, ar trebui să analizăm această organizație pas cu pas, ceea ce ne e peste putință, avînd în vedere spațiul restrîns al articolului. Vom întrebuința deci un alt metod. Vom lua cîțiva factori principali ai vieții sociale și vom arăta cum acești factori, în organizația socială modernă, devin izvoare de pesimism. Primul factor e lupta pentru existență. Cum e viața omului, din punctul de vedere al luptei pentru existență, în societatea modernă ? E de netăgăduit că ceea ce mai ales caracterizează lupta pentru existență în societatea modernă e nesiguranța. Lupta pentru existență în societatea noastră nu e regulată prin vreo inteligență, prin conștiința omului, printr-un plan rațional, ci printr-o forță oarbă și inconștientă care se cheamă *libera concurență.*

Între multe efecte deplorabile ale liberei concurențe e marea nesiguranță în viața imensei majorități a oamenilor. Să luăm ca pildă nu un om, ci o clasă întreagă de oameni care dau cel mai mare contingent pesimismului, această clasă sînt muncitorii intelectuali, așa-numitele profesii libere : avocați, doctori, profesori, arhitecți, muzicanți, jurnaliști etc... Într-o societate producătoare de mărfuri, cum e a noastră, munca intelectuală devine și ea o marfă, care se cumpără și se vinde.

Munca, fie morală *, fie intelectuală, devenind în societatea noastră o marfă, ea depinde de starea pieței, de legea economică a ofertei și cererii, de concurență, și, dacă în piață va fi mai multă ofertă decît cerere, atunci marfa oferită, în cazul de față munca intelectuală, e cu desăvîrșire depreciată, iar posesorul ei, doctor, profesor, inginer, muzicant, jurnalist, contabil etc..., poate să moară de foame mult și bine. Fiindcă furnizarea pieței cu muncă intelectuală nu e de nimenea regulată într-un mod rațional și conștient, e evident că mai nimenea din posesorii ei nu poate să fie sigur de existența sa **. Dar oare numai profesiile libere sînt în această categorie? Un negustor poate să fie ruinat de concurența altuia, un fabricant poate să fie ruinat de un concurent. El produce fără să știe cît va trebui în piață, cît va fi cererea, precum nu știe cît se va oferi. Apariția pe piață a unei mărfi similare din altă țară, chiar din alt continent, poate să deprecieze marfa fabricantului, ruinîndu-l pe el, lăsînd pe stradă pe muncitorii manuali și intelectuali ocupați în fabrica lui. O mare și bogată recoltă în America poate să ruineze pe mulți agricultori în Europa. Crizele comerciale și economice distrug sutimi de averi mari, lasă muritori de foame miimi de lucrători manuali și intelectuali. Un faliment dat în New York poate face să înceteze unele afaceri și să pricinuiască mizeria unei mulțimi de oameni în Marsilia care au afaceri cu Londra ș.a.m.d. Organizația socială modernă preface toată societatea într-un organism simțitor, unde starea fiecărei celule (individ) influențează asupra celulelor celorlalte și e influențată de ele. Aceasta e un imens progres, un mare merit al civilizației burgheze.

Dar, făcînd din societate un imens organism, nu s-a dat acestui organism o întocmire rațională, armonică, conștientă, astfel ca buna stare a unei celule să devină condiție indispensabilă pentru buna stare a tuturor celorlalte, și viceversa. În loc de a crea astfel de întocmire

* [Desigur : „manuală".]

** În privința acestui proletariat intelectual, putem da următorul fapt foarte caracteristic. Un ziar belgian a tipărit un anunț că are nevoie de cîțiva împărțitori. La acest anunț s-au prezentat o mulțime de oameni de profesii libere : doctori în drept, în filozofie, jurnaliști etc..., voind să se angajeze ca împărțitori fiindcă mureau de foame.

rațională și conștientă, societatea modernă lasă concurenței libere toată grija acestei organizări. Concurența trebuie să pună în acord toate activitățile, să armonizeze toate interesele. Și această concurență — putere oarbă și inconștientă — lucrează așa de bine încît aruncă toată viața socială într-un cîmp de luptă, o face cu desăvîrșire nesigură și ajunge pînă la o dureroasă absurditate, făcînd din starea rea, nefericită a unei celule (individ) condițiunea indispensabilă pentru starea bună a altei celule. Această putere oarbă distruge cu desăvîrșire siguranța vieții, prefăcînd viața într-un joc la noroc, într-o loterie în care marea majoritate a biletelor sînt pentru pierdere. Lupta pentru existență în societatea modernă se lămurește prin comparație cu forma cea mai brutală a luptei, cu războiul. În războiul de altădată, mai ales pînă la introducerea armelor de foc, rezultatul luptei depindea, în mare parte, de puterea fizică, de energia, de prevederea, de înțelepciunea luptătorilor. Acela care era mai tare, mai prevăzător biruia ; cel slab pierea. Se înțelege că astfel de luptă trebuia să dezvolte, prin selecțiune, oameni puternici ca fizic și ca voință. În războiul modern, mase de oameni, fără voința lor, se mișcă, se duc în foc, mor, dispar. Cine mișcă aceste mase de oameni, cine îi trimite la moarte sau la biruință ? E comandantul, care, stînd lîngă o masă, cu o hartă înaintea lui, cu un creion roșu în mînă, îndreaptă mișcarea maselor de oameni, hotărînd victoria sau înfrîngerea. Soldatul modern deci nu are voința lui, el e o mașină ; războiul modern nu dezvoltă energia, voința, mîndria, conștiința de proprie forță, ci le ucide, înlocuind toate aceste calități prin supunere, prin frică, prin nimicirea voinței prin așa-numita „*disciplină oarbă*". Și același lucru se petrece și în lupta pentru existență. Concurența oarbă, împrejurările oarbe ale vieții sociale mișcă masele, învîrtesc roata norocului, ridicînd sus pe unii, azvîrlind jos și strivind pe alții, fără ca unii s-o merite, fără ca alții să fie de vină, distrugînd mîndrie, curaj, energie, voință — nimicind caracterele. Dar dacă este o mare asemănare între lupta războinică și lupta pașnică pentru trai, apoi este și o însemnată deosebire. Pe cînd acolo, în război, luptătorii sînt duși în foc de un om, de o inteligență, de un creier

omenesc, care poate să fie creierul genial al unui Moltke, în lupta așa-numită pașnică ceea ce conduce masele de oameni e concurența oarbă, sînt oarbele condițiuni sociale ale vieții, e norocul, hazardul lipsit de voință și inteligență. Față cu omul modern, condițiunile vieții sociale se ridică, ca un sfinx monstruos, și îi zic : ghicește ori te voi distruge. Acest fapt : marea atîrnare a omului modern de *ceva* care n-are chip, voință și inteligență, e de mare, de foarte mare importanță pentru formarea caracterului omului modern. Nu degeaba în limbajul popular, în care de multe ori se oglindesc perfect condițiunile sociale de trai, cuvîntul „noroc", „soartă", e așa de mult întrebuințat. Așadar, încă o dată, ceea ce dezvoltă lupta pentru existență în societatea modernă e simțămîntul dependenței, atîrnării, slăbirea voinței, energiei ; toate acestea însă sînt principalele simptome, trăsături caracteristice ale pesimismului modern. Lupta pentru existență, după ce face în societatea modernă, este deci un izvor mare al pesimismului veacului. Și felul luptei pentru existență nu numai că hotărăște în parte pesimismul, dar și felul pesimismului modern. În adevăr. Am văzut că simțămîntul atîrnării e unul din principalele simțăminte ce caracterizează pesimismul. Dar simțămîntul atîrnării sociale nu e caracteristic numai epocii noastre, ci a fost în toate organizațiile sociale, și afară de atîrnarea de condițiile sociale mai este atîrnarea de mediul cosmic. Aceasta e foarte adevărat, și una și alta au fost mai groaznice în evul mediu, spre pildă. Voința și chiar viața unui om depindea[u] de un feudal, de multe ori foarte crud, care printr-un semn putea să distrugă voința omului, făcînd să-i distrugă viața. Această atîrnare crudă, dar totodată foarte clară pentru om, se manifestă uneori printr-un pesimism pe cît de hotărît, pe atît de dureros, care mergea pînă la distrugerea cărnii la un ascet, pînă la alienația mintală la demoniaci. Dependența, atîrnarea omului modern, e cu totul alta. El nu depinde de un stăpîn crud, dar care ar fi o persoană, un om ; el depinde de împrejurările sociale, de ceva nedefinit, foarte vag, ce n-are chip. Și această atîrnare se manifestă în toată viața, pas cu pas, și, în marea majoritate a cazurilor, omul nici nu pricepe de cine depinde și cum de-

pinde. Și după cum e vagă, nedefinită, chiar mistică această atîrnare, tot astfel și pesimismul e vag, e o blazare, o melancolie vagă, nu e o boală acută, ci mai curînd o tînjire morală. Acuma sîntem în stare și trebuie negreșit să lămurim și un alt fenomen. În secolul nostru, secolul științific, a[u] început iarăși să se manifesteze misticismul religios, spiritismul și alte manifestări psihice anormale, parcă ne-am fi întors la bunele vremuri ale evului mediu. Se înțelege, noi nu vorbim de speculațiunile metafizice științifice, ci de spiritul mistico-religios, spiritist etc... eminamente antiștiințific. Dacă acest spirit mistico-religios s-ar fi ivit la popor, la oameni inculți, n-ar fi nici o mirare. Dar poporul muncitor, cu totul contrariu, devine tot mai mult ireligios. Misticismul religios se manifestă în vremea noastră la oameni culți, la unii chiar învățați, și cuprinde pînă și un spirit arhigenial al unui Lev Tolstoi. În această privință se dau explicații, ca și pentru pesimism, făcîndu-se din forma manifestării acestei stări psihice cauza ei. Cauza misticismului religios contemporan, zic acești explicatori, e că omul modern e însetat de idealuri. Știința îi deschide imense orizonturi, dar nu-i dă răspunsuri la întrebările vitale, nu-l lămurește în privința cauzelor prime, și atunci, decepționat, omul modern se întoarce la religie. Stranie logică și stranie căutare de idealuri ! Știința deschide imense orizonturi pentru idealuri mărețe și, în loc de a se ridica tot mai sus și mai sus, lucrînd pentru lărgirea acestor orizonturi imense, misticul modern se întoarce la religiune și se mulțumește cu explicări și cu ipoteze copilărești, ce n-au pic de verosimilitate. Așa ar fi cu un șoim care, fiindcă nu poate să-și înalțe zborul mai sus pe piscurile înalte ale Alpilor, decepționat, s-ar lăsa jos pe pămînt, n-ar mai zbura deloc, ar începe să mănînce grăunțe și, împreună cu găinile, rațele și gîștele, ar ajunge o pasăre de curte. Stranie prefacere ! Explicarea acestui fapt, atît de straniu, o găsim iarăși în organizația socială. Misticismul religios și pesimismul, deși diferă în unele privințe, au însă mult comun și sînt în parte izvorîte din același sentiment al fricii și al atîrnării. Cum am zis, după Schleiermacher, ca și după Feuerbach, simțămîntul fricii, atîrnării, slăbiciunii e un simțămînt mai

ales producător de religiune. E un proverb că un om slab își caută un stăpîn. Lipsa de putere și voință omul căuta s-o repare creîndu-și în cer o făptură puternică cu o voință absolută. Întocmirea socială modernă, făcînd pe om așa de atîrnător, creează un teren pentru religiune și pentru misticismul religios. Și dacă atîrnarea socială explică, în parte bineînțeles, misticismul religios, felul modern al acestei atîrnări explică felul modern al misticismului religios. Așa în evul mediu felul atîrnării sociale era *personal*. Omul medieval atîrna de persoana baronului feudal, de rege ori împărat. În religiune, D-zeul medieval a fost asemenea personal. D-zeu era sever, pedepsitor puternic și totodată bun, drept. D-zeul era combinația unui stăpîn real, pe care îl avea omul înaintea ochilor, și a unui stăpîn ideal, așa cum ar fi dorit să-l aibă. Atîrnarea socială modernă nu e personală, omul nu depinde de o persoană hotărîtă, ci de ceva vag, nedefinit, de ceva misterios pentru el, despre al cărui caracter el nu poate să-și dea seamă, pe care e nevoit să-l numească cu niște cuvinte vagi, ca „soartă“, „noroc“, „împrejurările vieții“ etc..., de aceea și misticismul religios al omului modern e nehotărît, vag. D-zeul misticului modern e ba natura, ba suprema iubire, destăinuirea, nemurirea etc... *. Bineînțeles că atîrnarea socială nu e unica cauză a pesimismului ; mai jos vom vedea altă cauză tot așa de importantă.

Să ne întoarcem iar la subiectul nostru. Am vorbit de lupta pentru existență în general, dar toate cazurile particulare, toate rezultatele acestei lupte duc, într-un fel ori într-altul, la același rezultat pe cît e vorba de pesimism. Așa e, spre pildă, concentrarea bogățiilor. Organizația socială modernă face să se concentreze tot mai mari și mai mari bogății în tot mai puține mîini, ea creează pe arhimilionarii moderni. Aceștia din urmă dispunînd de o putere colosală asupra concetățenilor lor, prin faptul bogăției imense, fiind asigurați materialmente, s-ar părea că oamenii din clasa lor nu pot da vreun contingent pesimismului. Noi știm însă că pesimismul și misticismul pătrund și în palatele milionarilor. Adevărul e că soarta milionarilor chiar nu e așa sigură după cum se pare. În timpul crizelor, care sînt așa de dese în vremea noastră, se minează o mulțime de averi mari. Afară de aceasta, în privința milionarilor, sînt alte cauze sociale care tind să producă pesimismul și despre care vom vorbi mai jos. Aici atragem atenția asupra următorului fapt important. Concentrîndu-se tot mai mult și mai mult bogățiile, se creează cîțiva milionari. Acești arhimilionari duc o viață de somptuozitate, de un lux nebun, care întrece închipuirea omenească și care e posibilă numai cînd sînt concentrate în puține mîini imense bogății. Această viață, imens de somptuoasă, ei o petrec în orașe mari, în fața sutimilor de mii de oameni, la care se dezvoltă aceleași gusturi, aceleași dorințe, se dezvoltă o pasiune nebună de a ajunge la îndestularea acestor dorințe. Cîte vieți distruse, cîte conștiințe nimicite, cîte onestități vîndute pentru a ajunge acolo unde strălucește luxul nebun al milionarului. Dar milioanele nu cad din cer, trebuie să fie produse, și sînt produse puține, deci nu pot să fie decît puțini milionari, puțini aleși de împrejurările oarbe, iar cei mulți, foarte mulți, imensa majoritate ce tinde acolo, ce se luptă pentru îmbogățire rămîne învinsă. Și față cu imensa mulțime a învinșilor stă trufaș luxul nebun, excitînd, prin contrast cu nevoia și mizeria, nemulțumirea sufletească, invidia amară, gînduri negre, suferințe, un șir întreg de simțăminte și gînduri, care sînt simptomele și izvoarele pesimismului veacului. *Concentrarea bogățiilor în puține mîini creează la o mare mulțime de oameni o disproporție colosală între dorința și putința de a le îndestula, și astfel ajunge unul din principalele izvoare ale pesimismului.*

Să trecem acuma la un alt factor al vieții omenești și al vieții sociale, care e tot așa de important ca și lupta pentru existență, și anume : *iubirea erotică, relațiunile sexuale.*

* Într-un articol spiritist, *Știința sufletului*, d-l Hasdeu caracterizează religiunea d-sale prin trei dogme : *Dumnezeu, nemurirea* și *destăinuirea*. Din sfînta treime creștinească, d-l Hasdeu a conservat numai pe D-zeu tatăl, iar pe fiul și sfîntul duh i-a înlocuit cu nemurirea și destăinuirea. Dacă însă d-l Hasdeu crede, după cum zice, că aceasta e și esența fiecărei religiuni la toate popoarele și în toate timpurile, atunci greșește foarte mult. Despre aceasta, altădată.

*

Nu e nevoie de vorbit mult despre marea importanță a relațiunilor sexuale pentru viața omului și a societății. Fiecare pricepe nemărginita însemnătate a lor, deoarece ele sînt izvorul vieții individului, deci și a societății. Ele sînt [acelea] care fac să se perpetueze specia omenească. Cu cît o funcțiune organică socială ori individuală e mai importantă, cu atît normala funcționare a ei e mai vitală pentru organism și cu atît va fi mai primejdioasă, mai distrugătoare anormala funcționare a ei. Să cercetăm dar relațiunile sexuale în societatea modernă.

În evul mediu, unde existau relațiunile economice obligatorii, servagiste, femeia era o servă a bărbatului, relațiunile sexuale între femeie și bărbat erau obligatorii și hotărîte de obiceiuri odată pentru totdeauna.

În societatea modernă, a liberelor relații economice, femeia ajunge mai liberă dar în această societate producătoare de mărfuri, iubirea erotică ajunge o marfă, femeia ajunge și ea o marfă. În orașe, în centrele mari sînt miimi, zecimi de mii de femei tarifare, vîndute, cumpărate, importate și al căror preț e hotărît de legea economică a cererii și a ofertei ; deci sînt mărfuri în toată puterea cuvîntului. Ceeea ce hotărăște posesiunea unei mărfi nu e nici forța, nici obiceiul, ci banul. Marfa nu poate refuza pe cumpărători ; între ea și cumpărător nu sînt relații personale, ci numai acelea care pot fi între o persoană și un obiect produs. Același lucru e și cu marfa-iubire. Sînt nenumărate efectele distrugătoare pe care le introduce în societatea noastră acest fapt arhimizerabil : prefacerea iubirii în marfă. Aici ne vom ocupa de el într-atîta numai întru cît atinge subiectul articolului nostru. În vechime, unde posesiunea femeii era hotărîtă de forța brutală, acei regi care aveau mai multă putere aveau și sutimi de femei, ceea ce condiționa însă degenerarea lor sexuală. În societatea noastră, unde mai totdeauna banul hotărăște posesiunea iubirii, gînditu-s-a oare cineva la acest fapt grozav ; cîtă anume marfă-iubire poate cumpăra un miliardar modern și asupra cîtor zecimi, dacă nu sutimi de mii de femei poate să se întindă stăpînirea lui ? Și nu numai un miliardar, ci orișice

om cu parale poate să cumpere marfa aceasta ; și deoarece unicul factor cerut e banul, apoi și copiii nevîrstnici — pentru care relațiunile sexuale sînt ucigătoare din punctul de vedere al sănătății fizice și morale — pot dispune de această marfă. În orașele mari, mai toți nevîrstnicii se prostituiesc de la 14—15 ani. Astfel, în relațiuni sexuale absolut nepermise o duc patru ori cinci ani, pînă pe la 19, 20 de ani, apoi urmează 10—12 ani de relații sexuale cumpărate — vremea celei mai mari forțe și energii sexuale — și cînd omul civilizat modern a petrecut astfel 14 ani, a ajuns și el a-și forma o carieră, a-și micșora, întru cîtva cel puțin, nesiguranța vieții, după ce la vîrsta de 30—32 de ani și-a ruinat psihicul și nervii, se însoară pentru a preface în iad viața casnică, pentru a da naștere la copii degenerați nervozicește.

Anormalitatea relațiunilor sexuale în societatea modernă, ca producătoare de pesimism, e arătată în literatură cu atîta talent și profuziune încît n-avem decît să studiem din acest punct de vedere cîteva din aceste producțiuni artistice. Și aici vom avea un îndoit folos. Mai întîi, o creațiune adevărat artistică oglindește clar și precis viața reală. Pe de altă parte, într-o producțiune artistică se oglindește și persoana artistului — creatorul. Studiind dar pricinile pesimismului după producțiunile artistice, putem afla, totodată, și pricinile pesimismului în viață și în artă, care, de altmintrelea și ea, nu e decît o parte a vieții. Trebuie să exprimăm aici o adîncă părere de rău că marginele articolului ne impun o mare economie de spațiu, astfel încît nu vom putea decît cita foarte puține producțiuni artistice și în privința celor citate vom fi nevoiți să fim foarte scurți.

Începem cu celebra poemă a genialului Alfred de Musset, cu *Rolla*. În *Rolla* Musset zugrăvește un tip decepționat, un pesimist contemporan lui, și în această poemă sînt încarnate și propriile simțiri și gîndiri ale marelui poet pesimist. Rolla e, în parte, însuși Musset și deci ne e cu atît mai interesant. Cine e dar Rolla ?

Poetul ni-l zugrăvește astfel — cităm după traducerea d-lui Grigoriu.

A lui Rolla tată însă, nobil, gentilom și prost,

Îl crescuse cum se crește un moștenitor bogat,
Făr-a mai gîndi că în orașul său uitat
Chiar mai mult de jumătate din avutul său mîncase.
Rolla se trezește-n una din a toamnei seri frumoase
Nouăsprezece ani că are și că e stăpîn pe sine,
Neavînd talent sau alte iscusinți mai priincioase.
*Apoi făr-aceste munca o credea ca o rușine ; **

Ce va face Rolla, ce va munci ?

Lasă că educația dată de societatea unde trăiește Rolla a făcut că „munca o credea ca o rușine", dar afară de aceasta el nici n-are nevoie, are bani, are cu ce să-și poată cumpăra toate plăcerile, și toate plăcerile se vînd acolo unde

... corupția pierdută
*Tot în ea și sub plin soare prostituția sărută. ***

și Rola se afundă în viața plăcerilor cumpărate, în acea viață unde pasiunile stăpînesc pe om, nu omul pasiunile :

Trei ani scumpi și cei mai mîndri din junețea-ncîntătoare,
*Trei ani de delir, beție, voluptate și amor ****,*

și ca rezultat :

Desfrînatul cel mai mare din orașul lumei unde
Desfrînarea se găsește zgomotoasă necurmat,
Vechiul tîrg, în care viciul înrodește și pătrunde,
E Parisul, și în el este cel mai mare desfrînat
*Jacques Rolla ; *****

---

* Le père de Rolla, gentillâtre imbécile
L'avait fait élever comme un riche héritier,
Sans songer que lui-même, à sa petite ville,
Il avait de son bien mangé plus de moitié.
En sorte que Rola, par un beau soir d'automne,
Se vit à dix-neuf ans maître de sa personne, —
Et n' ayant dans la main ni talent ni métier.
Il eût trouvé d'ailleurs tout travail impossible.

** ... la corruption
Y baise en plein soleil la prostitution.

*** Trois ans — les trois plus beaux de la belle jeunesse,
Trois ans de volupté, de délire et d'ivresse,

**** De tous les débauchés de la ville du monde
Où le libertinage est à meilleur marché,
De la plus vieille en vice et de la plus féconde,
Je veux dire Paris — le plus grand débauché
Etait Jacques Rolla ;

Dar poate voiți a avea o idee de felul desfrînării căreia i se dă Rolla ? — Iat-o :

O ! Tăceți, s-aude zgomot. Femei multe se ivesc,
Deschid ușa ; apoi alte femei goale jumătate,
Părul despletit, de ziduri abia merg și se tîrăsc
Prin ascunse coridoare în sudori de voluptate.
La o lampă, rămășițe din orgii se mai zăresc,
Din murinda ei lumină razele ce-abia lucesc
Face să apară-n fundul unui buduar de-o parte,
Pe a mesei față roșie cupe pline, cupe sparte.
*Apoi ușa se închide sub un rîs de veselie *.*

Și rezultatul unei astfel de vieți nu poate fi, bineînțeles, decît ruinarea vieții fizice și a tuturor facultăților sufletești. Dar nu numai Rolla se ucide moralmente și psihicamente, ci și alții, altele, descrise în orgie. Ce le mînă pe ele la pieire ? — Poetul o știe și o spune în versuri magnifice :

Sărăcie ! Sărăcie ! tu ești cruda curtezană
Ce pe patul prostituției ai zvîrlit așa sărmană,
Care grecii ar fi pus-o pe-al Dianei sfînt altar !
. . . .
Sărăcie ! tu prin vînturi șoptind odinioară,
Colo-n mijlocul oftărei de mizerie și jale
Ai venit și într-o seară murmurat-ai mamei sale :
„Fata ta se poate vinde, e frumoasă și fecioară !"
Și pentru sabat tu însăți ai spălat-o, cum se spală
Orice trup fără viață, pentru a-l pune în mormînt ;

Tu ești care-n acea noapte, speriată, tristă, goală,
*Sub a fulgerelor flăcări, șerpuiai pe-al ei vestmînt ! ***

---

* Silence ! On a parlé. Des femmes inconnues
Ont entr'ouvert la porte — et d'autres, demi-nues,
Les cheveux en désordre et se traînant aux murs,
Traversaient en sueur des corridors obscurs.
Un lampe a bouge ; — les restes d'une orgie,
Aux dernières lueurs de sa morne clarté
Sont apparus au fond d'un boudoir écarté.
Les verres se heurtaient sur la nappe rougie ;
La porte est retombé au bruit d'un rire affreux

** Pauvreté ! Pauvreté ! c'est toi la courtisane.
C'est toi, qui dans ce lit as poussé cet enfant
Que la Grèce eût jeté sur l'autel de Diane !
. . . .
C'est toi qui, chuchotant dans le souffle du vent,
Au milieu des sanglots d'une insomnie amère,
Es venue un beau soir murmurer à sa mère :

Întocmirea socială, împărţind pe oameni în bogaţi şi săraci, este aceea care face că o fată „se poate vinde"; ea este [aceea] care ruinează şi pe unul şi pe altul fizicamente, moralmente, psihicamente.

Împărţind pe oameni în bogaţi şi săraci, ea ruinează pe unii prin sărăcia lor, pe alţii prin bogăţia lor. Ruinat fiziceşte şi psihiceşte de o astfel de viaţă, pierzînd toată averea, Rolla hotărăşte să-şi curme viaţa, să se împuşte; dar înainte de-a muri, pentru a lua adio de la viaţă, el cumpără cu banii ce i-au mai rămas o fecioară de cincisprezece ani pentru a o prostitua.

Sfîrşit mizerabil, demn de astfel de viaţă. Şi băgaţi de seamă că Rolla nu era un caracter pervers. Poetul ne spune că:

Jacques avea un suflet mare, îndrăzneţ, drept şi superb *

El era un suflet nobil, naiv ca copilăria,
Bun ca mila, apoi mare ca speranţa şi mîndria **.

Şi poetul poate să aibă perfectă dreptate. O viaţă ca aceea pe care o ducea Rolla în împrejurările sociale date poate să ruineze cel mai frumos caracter. Cu atît mai mult deci nu el e de vină, nu în el trebuie căutate cauzele mizeriilor pe care le face, cauzele ruinării lui morale, ci în condiţiunile obiective ale traiului modern, în împrejurările sociale, în organizaţia economico-socială. Aceasta reiese evident din viaţa reală, ce se oglindeşte în admirabila poemă a lui Alfred de Musset. Un artist, un adevărat artist, întrupînd în creaţiunile sale viaţa reală, ne dă cheia cu care putem pricepe şi afla cauzele fenomenelor sociale. Aceasta nu vrea să zică însă că artistul pricepe ştiinţificeşte cauzele adînci ale fenomenelor zugrăvite. O, nu, din nefericire artiştii foarte des pricep atît de puţin cauzele adînci ale fenomenelor zugrăvite pe cît le zugrăvesc adînc şi adevărat. Aşa, după Musset, care credeţi că va fi pricina tuturor mizeriilor desfăşurate în dramă de Rolla? Ca un simplu critic literar contemporan, Musset găseşte această pricină în scrierile antireligioase ale lui Voltaire, în „ireligiunea veacului":

O! Voltaire, priveşte astăzi pe acest om plin de viaţă,
Ce cu sărutări de flăcări umple-acel poetic sîn,
Mîni va sta culcat şi veşted într-un strîmt mormînt de ghiaţă...

Arunca-vei lui atuncea un ochi de rîvnire plin?
O, el te-a cetit, n-ai grijă. Nimic astăzi nu-i mai place,

Nu-i zîmbeşte nici speranţa, nici a mîngîierei stea*.

. . . .

Iată, dar a ta lucrare. Voltaire, omul tău priveşte
Cum la-i vrut! **

Iată dar că Voltaire e pricina atîtor mizerii. Cei mai mulţi Rolla însă nici n-au înţeles, nici n-au citit scrierile lui Voltaire, care, fie zis în treacăt, a fost un spirit foarte religios, şi dacă şi-a bătut joc apoi aceasta n-a fost îndreptată asupra religiunei însăşi, ci asupra profanării ei de către popi şi călugări. Aici vedem cît de absurde explicaţii asupra fenomenelor sociale pot fi date chiar de oameni geniali ca Musset.

O altă operă artistică a lui Musset e consacrată aproape exclusiv chestiunii pesimismului, vorbesc de *La confession d'un enfant du siècle* ***. Un copil al secolului face spovedaniile sale. Romanul se începe cu următoarele cuvinte caracteristice: „Fiind atins tînăr încă de o boală morală de nesuferit, povestesc ceea ce mi s-a întîmplat timp de trei ani. Dacă aş fi numai eu bolnav, n-aş spune nimic, dar deoarece sînt încă mulţi alţii care sufăr de aceeaşi boală scriu pentru aceia".

După cum vedem, aici avem de-a face cu descrierea boalei secolului; această boală ajunge subiectul creaţiei

---

„Ta fille este belle et vierge, et tout cela se vend!"
Pur aller au sabbat, c'est toi qui l'as lavée,
Comme on lave les morts pour les mettre au tombeau:
C'est toi qui, cette nuit, quand elle est arrivée,
Aux lueurs éclairs, courais sous son manteau!

* Jacques etait grand, loyal, intrépide et superbe.

** C'etait un noble coer naïf comme l'enfance,
Bon comme la pitié, grand comme l'esperance.

* Vois-tu, vieil Arouet! cet homme plein de vie
Qui de baisers ardents couvre ce sein si beau,
Sera couché demain dans un étroit tombeau
Jetterais-tu sur lui quelques regards d'envie?
Sois tranquille, il t'a lu. Rien ne peut lui donner
Ni consolation, ni lueur d'espérance.

** Voilà pourtant ton oeuvre, Arouet, voilà l'homme
Tel que tu l'as voulu!

*** [Spovedania unui fiu al veacului.]

artistice. Se înțelege dar ce mare însemnătate are pentru noi acest roman, cu atît mai mult încă cu cît, după unii, această spovedanie nu e decît o autobiografie a lui Musset. După unii, Octave, eroul romanului, e însuşi Musset, iar Brigitte Pierson e George Sand. Oricum ar fi, e de netăgăduit că *Spovedania unui copil al secolului* e cea mai personală din operele lui Musset. Ne pare rău că marginile articolului ne silesc a ne opri foarte puțin asupra acestei opere artistice, pe atît de interesantă pe cît şi de talentoasă.

Povestirea eroului Octave despre întîia manifestare a boalei începe cu următoarele cuvinte foarte caracteristice : „Să istorisesc cu ce prilej am fost cuprins de boala secolului. Mă aflam la un prînz, la un mare banchet, după o mascaradă. Împrejurul meu, prieteni gătiți pompos, în toate părțile tineri şi femei, toți strălucind de frumusețe şi veselie ; la dreapta şi la stînga, bucate alese, sticle, policandre, flori, deasupra capului meu o orchestră zgomotoasă, în față metresa mea, făptura superbă, pe care o adoram“ (*La confession...*, p. 426).

De la întîile cuvinte despre acest prînz înecat în lux, putem să ne facem o idee clară de viața pe care o duce eroul nostru şi de înrudirea lui cu Rolla. La acest prînz, o furculiță îi cade jos lui Octave. El s-apleacă sub masă ca s-o ridice şi vede cum piciorul metresei sale e pus peste piciorul unui tînăr ce sta alături cu el şi care tînăr îi era prieten. Octave e cuprins de groază şi gelozie. De aici se iscă începutul acestei boale morale ori mai bine zis începutul manifestării boalei, ce în stare latentă se afla în sistemul nervos ruinat de felul vieții eroului nostru. Octave provoacă la duel pe amicul său şi-l răneşte în luptă. El hotărăşte a-şi părăsi metresa, dar nu are putere de a face aceasta, ci se istoveşte în plîns, suferă şi într-una din zile, nemaiputîndu-se împotrivi dorului ce-l mînă spre dînsa, intră la ea în casă tocmai pe cînd ea se îmbrăca. La vederea gîtului şi umerelor goale ale metresei, o furie nebună îl cuprinde ; el o loveşte cu pumnul peste gîtul gol şi pleacă ca un nebun. Cum vedem, chiar de la început avem a face [cu] o nevroză sexuală. Lăsîndu-şi metresa, Octave începe a duce o viață şi mai mizerabilă încă, cutreieră cîrciumile, îşi petrece nopțile cu femei pierdute, ruinîndu-şi tot mai mult şi mai mult sistemul nervos şi forțele morale.

Şi ce putea să facă alta ? N-are nevoie să muncească deoarece e fecior de bani gata. Averea şi condițiunile sociale nu numai că nu-l opresc, dar îl împing încă la o aşa viață. O mare parte din această viață de beție şi desfrînare o petrece cu un amic foarte bogat, pesimist consumat, care nu crede nici în cinste, nici în prieteşug, nici în posibilitatea vreunei fericiri pe pămînt. Următorul fapt va fi de ajuns pentru a caracteriza şi pe pesimistul Desgenais. La castelul de la țară unde a fost invitat Octave, Desgenais avea o metresă foarte frumoasă. Octave a arătat lui Desgenais admirația sa pentru metresa lui. În aceeaşi noapte, Desgenais şi-a trimis, drept plocon, metresa dezbrăcată în odaia lui Octave, cu toate că ea palidă ca moartea plîngea cu lacrimi fierbinți deoarece îl iubea pe Desgenais. Pînă şi Octave a fost scandalizat de aceasta şi a rugat-o să părăsească odaia, iar ea „îmi răspunde că Desgenais o va trimite acasă la Paris dacă va ieşi din odaia mea pînă a doua zi dimineață şi că mă-sa e săracă etc...“

După o viață lungă petrecută astfel, Octave pleacă la moşiile lui şi aici face cunoştință cu Brigitte Pierson. Brigitte e o femeie cu totul superioară, atît ca exterior, cît şi ca inteligență şi caracter. Ei se-ndrăgesc unul de altul şi încep să trăiască împreună. S-ar părea că de acuma se va începe o nouă eră pentru eroul nostru, eră a regenerării, şi aceasta cu atît mai mult cu cît Octave are germenii unui caracter bun, nobil şi drept. Însuşi el credea că prin o iubire necumpărată se va face o regenerare în el, dar din nefericire era prea tîrziu. Toate izvoarele iubirii curate erau otrăvite prin viața desfrînată petrecută la Paris, şi de aceea traiul cu Brigitte ajunge un infern. El o bănuieşte, e gelos, violent, o insultă, îi pare rău de aceasta, plînge, îi cere iertare pentru ca, îndată după aceea, s-o insulte iarăşi.

Descrierea acestei isterii sexuale e făcută de Musset cu o mînă de artist desăvîrşit, se apropie prin adevărul analizei de Stendhal şi se ridică pînă la Tolstoi. Cît de admirabilă, spre pildă, e scena de la urmă ! După o scenă de gelozie, o scenă urîcioasă, care a făcut pe Brigitte aproape să leşine, ea adoarme. Octav, stînd lîngă patul ei, simte că ei se omoară unul pe altul, că trebuie să se despartă, şi cu atît mai mult încă cu cît el ştie că iubeşte deja pe un altul. Şi, stînd aşa, el începe să se

analizeze pe sine : cît de stricat, cît de slab, cît de distrus e ! E evident că trebuie să se despartă, dar el n-are curajul de a o lăsa. O întreagă furtună se ridică în sufletul lui : lupta între gelozie, datorie și iubire. În vremea aceasta, Brigitte, care doarme, dă puțin la o parte plapoma și-și descopere sînul gol. La vederea sînului gol, o furie nebună îl cuprinde pe Octave, bestialitatea dezvoltată prin moștenire și prin traiul desfrînat al iubirii cumpărate îl cuprinde și-l arde dorința de a o lovi, de a [o] omorî. E același acces de furie care l-a cuprins cînd a lovit cu pumnul gîtul gol al metresei din Paris. Această pasiune a uciderii la vederea goliciunii femeiești e unul din cele mai grozave simptome ale nevrozei sexuale. Zola a voit în Jacques mașinistul din *La bête humaine* * să zugrăvească această manie a uciderii, dar a rămas cu mult inferior lui Musset.

Dacă de la această admirabilă descriere a nevrozei sexuale a pesimistului Octave veți trece la cauzele acestui pesimism așa după cum le pricepe Musset, atunci producătorul pesimismului nu va fi nici nevroza sexuală datorită anomaliilor sociale, nici împărțirea oamenilor în bogați și săraci, nici faptul că femeia, ajungînd marfă, se cumpără etc... Nu. Aceste cauze le expune Musset în cîteva pagini : e iarăși vorba de Voltaire, de ireligiune, și numai de adevăratele cauze nu. Să trecem acum de la pesimiștii francezi din prima jumătate a acestui veac la un pesimist contemporan nouă, din altă țară însă, din Rusia, și care e descris de genialul artist Lev Tolstoi.

Deoarece am ajuns la pesimismul rusesc, aș dori să răspund următoarei observațiuni a d-lui Petrașcu.

D-l Petrașcu, gîndind că eu socotesc că pricina pesimismului veacului e numai faptul disproporției între promisiunile revoluționarilor burghezi și între faptele lor, întreabă cu drept cuvînt : cum se explică dar pesimismul în Rusia, unde niciodată n-a existat o astfel de revoluție și astfel de promisiuni ? Acuma cred că e lămurit că această întrebare nu mi se poate face mie. Cauzele pesimismului sînt după mine anomaliile organizației moderne burgheze. Această organizație economică modernă burgheză, cu anomaliile ei, există și în Rusia ca și aiurea, cu deosebire însă că în Rusia clasele burgheze și culte

* [*Bestia umană.*]

n-au atîtea drepturi politice. Așadar în Rusia, la cauzele obișnuite ale pesimismului claselor culte se mai adaugă încă una, anume că aceste clase sînt lipsite de drepturile politice pe care le au oamenii culți din Europa occidentală. Ce mirare e dar că pesimismul și misticismul sînt atît de bogat reprezentate în viața și literatura rusă ? Să vedem dar un caz al pesimismului rusesc zugrăvit de cel mai mare romancier al veacului. Voim să vorbim de Lev Tolstoi și de romanul său *Sonata lui Kreutzer* *, care a făcut un zgomot imens în toată lumea cultă. Cititorii probabil știu conținutul acestui roman. Un oarecare Pozdnîșev, om bogat din clasa nobililor, care din gelozie și-a ucis nevasta, povestește autorului romanului, în vagon, toată viața sa conjugală și sexuală. După cum vedem, aici e iarăși spovedania unui copil al secolului. De foarte tînăr, Pozdnîșev, ca mai toți oamenii din clasa lui, a început să cumpere marfa-iubire. El nu făcea abuzuri ca mulți alții din tovarășii săi, ci se folosea de marfa-iubire numai întru atîta întru cît — după amar de ironica expresie a lui Pozdnîșev însuși — i-a trebuit pentru sănătate, după recomandația doctorilor. Pozdnîșev se credea în această privință om foarte cumsecade, cu atît mai mult cu cît era negustor cinstit, ce-și plătește marfa foarte corect. Vreme de 12 ani, cît a ținut acest trai de becher, Pozdnîșev se gîndea mereu la iubirea curată, la căsătoria cu femeia iubită și la idila familială. La 30 de ani trecuți, Pozdnîșev întîlnește o domnișoară care-i părea tocmai aceea la care visa și se însoară, după cum zice el, cu *jerseul* ce-i arăta formele. Dacă pe Pozdnîșev iubirea cumpărată l-a educat pentru viața familială, pe femeia lui alt mod nu mai puțin anormal a pregătit-o pentru această viață conjugală. Ca toate domnișoarele din societate, ea a fost crescută pentru a vîna un bărbat, pentru a excita sensurile voluptoase, și ale ei și ale aceluia pe care trebuia să-l vîneze. Muzica, danțurile, îmbrăcămintea, hrana, citirea, convorbirile, moravurile înconjurătoare, toate fac din femeie o prinzătoare de bărbat. Și o astfel de domnișoară, nici mai bună, nici mai rea decît altele, a devenit femeia lui Pozdnîșev. Ne putem închipui ce viață de familie putea să fie aceea. Ducînd o viață de becher relativ mai cumpătată, [Pozdnîșev]

* [Sonata Kreutzer.]

nu s-a ruinat cu totul psihicește, a fost atins numai de nevroza sexuală. Și această nevroză capătă o dezvoltare ulterioară în viața familială. D-na Pozdnîșev își dezvoltă în căsnicie toate trăsăturile caracteristice sădite în ea de creștere. Descrierea acestei vieți conjugale e făcută cu o măiestrie incomparabilă. Continuu le roade viața izbucniri de ură și gelozii nemotivate, sfezi pentru nimica, ofense reciproce, dorința de a-și face unul altuia cel mai mare rău, împăcăciuni motivate de voluptate și iarăși sfezi întovărășite de ură sîngeroasă, dorința de a domina, siguranța fiecăruia că numai el are dreptate, mila pentru propriile dureri familiale și nepriceperea durerilor celorlalte părți. Și în sfîrșit o gelozie, de astă dată motivată, grozavă, ce otrăvește și distruge toate simțămintele omenești. Toate acestea sînt zugrăvite cu o măiestrie incomparabilă. Rezultatul acestei vieți grozave e că nevasta lui Pozdnîșev îndrăgește pe altul, e surprinsă și ucisă.

Și numai cînd nevasta lui zace în pat, în agonie, numai atunci pentru întîia oară a înțeles el că nevasta lui trebuia să fie nu numai amantă — îndestulătoare a poftelor sexuale —, ci soră. După ucidere, cînd toate forțele psihice au fost otrăvite ori distruse de viața de familie, de psihozul sexual, Pozdnîșev ajunge mistic-religios, un fel de pesimist schopenhauerian. Nirvana, iată ce a rămas aceluia a cărui viață toată a fost un infern. Iată o parte din convorbirile lui Pozdnîșev care caracterizează misticismul și pesimismul său. El zice că ceea ce dorește să aibă o femeie sînt copiii, nu un amant.

„— Copiii, da, nu un amant.

— Dar, zisei cu mirare, cum s-ar continua specia umană?

— Dar ce folos să se continue? răspunse el cu mînie.

— Cum, ce folos? Dar atunci noi n-am exista!

— Și pentru ce trebuie să existăm?

— La dracu, pentru a trăi!

— Și pentru ce trăim! Schopenhauerii, Hartmanii, toți budiștii cu drept cuvînt zic că cel mai mare bun e Nirvana, a nu trăi... și au dreptate în acest înțeles că traiul bun omenesc coincide cu nimicirea «eului». Numai ei nu se exprimă bine, ei spun că omenirea trebuie să se nimicească pentru a se feri de suferințe, că ținta sa este de a se distruge pe sine însăși. Dar ținta omenirii nu poate să fie aceea de a se feri de suferințe prin nimicire, pentru că suferința e rezultatul activității; dar ținta activității nu poate consista în a desființa urmările sale. Ținta omului ca și a omenirii e bunul trai și, pentru a-l atinge, omenirea are o lege pe care trebuie s-o execute. Această lege consistă în unirea ființelor. Această unire e împiedicată de pasiuni, și printre aceste pasiuni cea mai puternică și cea mai răutăcioasă e iubirea sexuală. Și iată de ce dacă pasiunile dispar, și odată cu celelalte dispare și cea mai puternică dintre ele, iubirea trupească, unirea va fi împlinită. Din clipa aceea, omenirea va fi împlinit legea și nu va mai avea rațiune de a fi.

— Și pînă ce omenirea va împlini legea?

Pînă atunci va avea supapa de siguranță..., semnul legii neîmplinite și dragostea trupească. Atîta vreme cît va fi această iubire, și grație ei, se vor naște generațiuni, dintre care una va sfîrși prin a împlini legea. Cînd, în sfîrșit, legea va fi împlinită, specia umană va fi nimicită; cel puțin ne e imposibil de a ne înfățișa viața în perfecta unire a oamenilor". Cît de caracteristice pentru Pozdnîșev sînt aceste vorbe mistice și incoerente. Critica rusă și europeană, neexceptînd nici pe Brandes, a făcut o însemnată greșeală în judecarea operei lui Tolstoi. În loc de a arăta cît de caracteristic e pentru Pozdnîșev misticismul lui, cît de necesar viața lui Pozdnîșev trebuia să-l aducă la budiști, la Schopenhauer și la Nirvana, în loc de a arăta cît de necesar acest misticism și pesimism reies din caracterul lui Pozdnîșev și din condițiunile vieții sociale, criticii s-au pus la polemică cu Tolstoi în privința vederilor exprimate de Pozdnîșev. Parcă se pot discuta serios astfel de vederi, fie ale lui Pozdnîșev, fie ale lui Tolstoi. Ceea ce dă o însemnătate mare operei lui Tolstoi e că el ne-a zugrăvit un mistic, un pesimist detracat și ne-a arătat drumul cum omul a ajuns la această detracare nervoasă, și ne-a arătat adîncile cauze sociale care fac un mistic și un pesimist. Altă însemnătate a operei lui Tolstoi e că el n-a luat cazuri extreme, isterii sexuale produse de o desfrînare mare. Eroul său nu e mai desfrînat decît marea majoritate a oamenilor în general, el se însoară iubindu-și nevasta, viața lui familială e foarte obișnuită, e comună. Și au fost destule anomaliile obișnuite ale relațiunilor moderne sexuale și familiale ca să aibă de rezultat uciderea și un pesimism

desperat. *Sonata lui Kreutzer* de aceea a avut un răsunet așa de imens în toată lumea modernă, pentru că societatea a recunosc acolo viața ei familială.

Dacă de la pesimismul oglindit în literatură trecem la viața pesimiștilor cunoscuți, la biografia lor, găsim iarăși o neîndoielnică dovadă a celor zise. Așa să luăm pe cel mai mare cugetător pesimist, Schopenhauer. Schopenhauer era un melancolic, un enervat. Era excitabil la culme și de o voință foarte slabă. Nesiguranța vieții îl aducea la desperare. Avînd un mic capital, care-i asigură întru cîtva viața, acest capital a ajuns să fie coșmarul lui, tremură toată viața ca să nu-l piardă. Condițiunile nesigure ale vieții sociale îl îngrozeau. El totdeauna se temea de vreo nenorocire. Cînd primea o scrisoare ori o telegramă, îngălbenea și se temea s-o deschidă, fiindu-i frică de o veste nenorocită. În privința iubirii erotice, iată ce zice James Sully despre el : „Cu toată tendința sa către negrele temeri și bănuieli, avea un oarecare gust pentru plăcerile vieții, care se manifestau ca un fel de ironie a soartei, și [în] ceea ce privește lucrul pe care căuta să arate că-l disprețuiește mai mult, sexul frumos. Ascetismul lui Schopenhauer era nereușit față cu farmecul femeilor". Pentru oricine știe a citi și a pricepe, tot ce scrie Schopenhauer despre femeie arată la el o nevroză și psihoză sexuală. Schopenhauer e un fel de Pozdnîșev în această privință.

*

Am vorbit pînă acuma de doi factori principali ai vieții sociale : de lupta pentru existență și de relațiunile sexuale ; să spunem cîteva cuvinte despre un alt factor important — educațiunea științifică, știința modernă. Învățămîntul științific, știința însăși poartă caracterul organizației sociale. Societatea modernă, făcînd știința mai apropiată tuturor oamenilor cu mijloace, a făcut-o mai răspîndită și astfel a favorizat însemnata creștere, dezvoltarea și progresul ei. Același efect a avut și diviziunea muncii introdusă în cîmpul științific. După cum din diviziunea muncii economice a urmat o creștere colosală a bogățiilor economice, tot așa din diviziunea muncii în știință a urmat o creștere mare a bogățiilor științifice ori, mai bine zis, o creștere mare a materialului

științific. Dar alături cu aceste avantaje au urmat și multe anomalii în organismul științific modern, ca și în cel economic-social. Producătorul modern de mărfuri nu e interesat de cele produse, ci de altceva — de banii ce va lua pentru produsurile lui, produsurile nu-l interesează direct, prin propria lor calitate și bunătate, ci indirect, prin banii ce-i aduc. Tot așa, pe omul de știință, în societatea noastră, știința nu-l interesează direct prin ea însăși, el nu învață știința pentru știință ori pentru un alt scop moral, ci o învață pentru carieră materială, pentru a trăi din ea, pentru foloasele materiale ce-i poate aduce. De aici lipsa de iubire, de pasiune, de devotament sincer pentru știință în societatea modernă. Bineînțeles, noi nu vorbim de excepții fericite, ci de regula generală. Diviziunea muncii în organismul științific, făcînd să crească foarte mult bogățiile științifice, produce din altă parte anomalii mari, cum e slăbirea celei mai prețioase facultăți intelectuale omenești — spiritul de generalizare. Acest fapt fiind de o importanță uriașă, ne vom opri la el mai mult. Să vedem care ar fi mersul normal științific ? Ar fi ca datele științifice strînse, faptele descoperite să fie sistematizate, clasificate, sintetizate și generalizate astfel ca un om cult să poată, cu o ochire, observa și pricepe tot cîmpul științei contemporane lui. Pe urmă ar urma strîngerea, descoperirea altor fapte noi, sistematizarea și clasificarea lor, toate clasificările ridicate la clasificări mai înalte din generalizările făcute, generalizări mai universale ș.a.m.d. Aceasta ar fi un mers normal, unde s-ar conserva proporția necesară între fapte și generalizările lor. Societatea modernă însă, specializînd ocupațiunile și ramurile științifice într-un mod cu totul exagerat, a produs o disproporție colosală între faptele științifice și generalizările lor. Înainte de a trage concluziile din acest fenomen, să vedem puțin cum se face în societatea noastră învățămîntul științific. Ca exemplu putem lua învățămîntul din țara noastră, pe care îl avem înaintea ochilor. La șapte ani, un copil cu totul nedezvoltat fizicește intră în școală. Aici începe *munca ori, mai bine, cazna intelectuală și nemunca corpului*. Societatea modernă, introducînd o mare diviziune a muncii și despărțind pe oameni în clase ce muncesc fizicește și care nu muncesc, a despărțit cu

desăvîrşire munca fizică de cea intelectuală, ceea ce e foarte anormal şi e în dauna şi a fizicului, şi a intelectului omului. De la prima zi dar, învăţămîntul copilului fraged începe într-un mod cu totul anormal. La şcoală, copilul începe a învăţa pe de rost fapte multe, fapte ale căror legături şi însemnătate nu le pricepe, nu numai el, dar nici profesorii şi nici profesorii profesorilor lui. După patru ani de învăţătură, după ce copilul fraged şi-a pregătit astfel creierul pentru a fi receptaculul unor fapte şi date disparate, el intră în liceu. Aici acelaşi lucru, şapte ani se învaţă date, fapte a căror însemnătate în sistemul faptelor mai universale nu o pricep nici elevii, nici profesorii. După 11 ani de acest învăţămînt frumos, după ce fizicul a fost slăbit de neexerciţiu, de nemuncă, iar creierul a devenit un burete pentru a suge fapte şi date, după ce ştie cu siguranţă cînd s-a născut Ramses, cînd a murit Xerxes, ştie declinaţiunile greceşti, afluenţii Gangelui etc... tînărul trebuie să aleagă o specialitate pentru carieră, pentru trai, aşa o cere societatea modernă, şi tînărul nostru vrea să devină, spre pildă, chimist. Deci adio Ramses, adio Xerxes, adio declinaţiuni greceşti, denumirile afluenţilor unui afluent al lui Mississippi şi alte denumiri, date de tot felul. Noroc dacă tînărul nostru într-o vreme relativ scurtă a putut să-şi scape memoria de acest material zăpăcitor uitîndu-l. Tînărul începe să înveţe chimia, chimia e o specialitate largă, grea, şi tînărul nostru îi consacră toată viaţa. Dacă are o inteligenţă destul de puternică, astfel ca ea să fi putut rezista şcoalei ucigătoare de inteligenţă, atunci poate să ajungă un chimist de frunte. Alţi tineri ajung specialişti şi în alte ramuri ştiinţifice ori tot în chimie. Chimistul nostru se pune pe lucru, începe să facă descoperiri, să găsească alte fapte ; alţi chimişti din ţară, ori din alte ţări, asemenea ; faptele şi descoperirile curg, se grămădesc ; o viaţă de om, pentru a le şti toate, e scurtă şi specialitatea se restrînge : în loc de un specialist în chimia generală vom avea specialişti în chimia organică şi anorganică, pînă ce creşterea faptelor şi descoperirilor ne va nevoi să mai restrîngem specialitatea. Şi astfel, formîndu-se ştiinţele în nenumărate specialităţi, vine vremea cînd cutare om ajunge un specialist celebru în inscripţiile asiriene, cutare în literatura indiană ş.a.m.d. Toată viaţa e trebuincioasă omului pentru a fi stăpîn asupra unui colţ al ştiinţei, care ştiinţă însăşi e un colţişor în sistemul ştiinţelor. Dar generalizările ! Mai întîi inteligenţa în această privinţă e slăbită prin toată educaţiunea modernă. Afară de aceasta, savantul modern e stăpîn numai pe un colţişor mic al ştiinţei, deci cel mult poate să facă generalizări în acest mic domeniu ştiinţific. Dar şi aici putinţa generalizării e foarte restrînsă. Toate ştiinţele fiind legate între ele, o generalizare făcută în domeniul unei ştiinţe poate să fie contrazisă de faptele altei ştiinţe. Savantul modern e dar *un impuissant* în această privinţă. Toate ştiinţele sînt legate, depind una de alta, soarta uneia atîrnă de soarta celorlalte. Savantul modern însă nu poate cuprinde, nu numai toate ştiinţele, dar nici măcar cîteva, apropiate de ştiinţa lui, de aceea el necesarmente ajunge pedant, neputincios pentru vederi mai largi.

În organismul ştiinţific, fiecare specialitate e o celulă legată de tot organismul şi a cărei soartă depinde de starea organismului întreg, după cum omul, în societatea modernă, e o celulă legată de organismul social şi a cărui soartă depinde de acest organism. Dar, după cum societatea, legînd soarta omului de soarta sa, nu-şi dă o organizaţie conştientă şi raţională, astfel încît soarta omului să fie garantată şi asigurată, şi de aceea îl aruncă în cea mai mare nesiguranţă şi dependenţă de puterile oarbe sociale, tot aşa şi în ştiinţă e nesiguranţa vieţii, a faptelor şi descoperirilor ştiinţifice pe cît e vorba de generalizarea faptelor şi descoperirilor. Un om într-un domeniu ştiinţific special, restrîns, produce, şi produce mult, dar nu ştie ce anume din produsul său va fi în adevăr necesar pentru ştiinţa generală, după cum nu ştie nici dacă produsele altor ramuri ştiinţifice nu-i vor ruina micile lui generalizări. Această nesiguranţă însă trebuie să producă timiditate, nesiguranţă, laşitate intelectuală. După cum producătorii moderni de mărfuri, care fabrică fără nici o regulă, fără să ştie cît produc alţii şi cît se va cere în piaţă, dau producte mai multe decît poate să absoarbă piaţa, astfel şi producătorii intelectuali, producînd fiecare în parte, dau o colosală cantitate de fapte ştiinţifice care nu pot să fie absorbite prin generalizare, deci nici prin capul omenesc, şi astfel dau naştere unei

supraproducţii ştiinţifice şi crizelor intelectuale *. Şi după cum condiţiunile sociale ale vieţii moderne se ridică în faţa omului modern ca un sfinx misterios, făcîndu-l dependent, fricos, distrugînd simţămîntul siguranţei, mîndriei, statorniciei, distrugînd voinţa ; tot astfel colosalul organism anarhic al ştiinţei moderne se ridică, ca un mare necunoscut, înaintea învăţatului modern, făcîndu-l *dependent* intelectualiceşte, distrugînd siguranţa gîndirii, statornicia intelectuală, făcîndu-l timid, laş intelectualiceşte mai ales cînd e vorba de generalizările înalte. *Precum în organizaţia socială actuală nu omul stăpîneşte condiţiunile sociale de trai, ci e stăpînit de ele, tot astfel nu intelectul stăpîneşte ştiinţa modernă, ci e stăpînit de ea.* Şi astfel gîndirea, intelectul modern, condiţionat prin felul organizaţiei sociale moderne, lipsit de forţă, statornicie şi siguranţă intelectuală, nu numai că nu se împotriveşte deducţiunilor pesimiste ce omul modern e înclinat să facă, ci chiar intelectul, el însuşi, e menit să aibă tendinţa de a face astfel de deducţiuni, astfel de construcţiuni pesimisto-metafizice. Intelectul omenesc, deşi depinde de starea afectivă a omului, are însă şi o forţă proprie, o logică proprie, o neatîrnare, *relativă, bineînţeles.* Aşa să luăm o pildă. Un şir întreg de nenorociri pot să influenţeze într-un mod foarte dureros toate simţămintele unui om. Simţămîntul durerii va influenţa, bineînţeles, intelectul, care va tinde să facă generalizări în armonie cu simţămintele omului, va face, spre pildă, o generalizare că durerea e partea oricărei vieţi. Dar un intelect mai puternic, mai statornic, relativ neatîrnat, se va împotrivi acestei tendinţe şi, făcînd omului analiza traiului lui, îi va arăta cauza pentru ce-i pare că nefericirea şi durerea e partea oricărei vieţi. Analizînd viaţa socială mai departe, acest intelect al omului poate să ajungă la concluziuni protivnice celor către care e împins omul de temperamentul său **. Dar intelectul majorităţii oamenilor de azi, condiţionat de felul organizaţiei

* Analogia între producţiunea-marfă şi producţiunea-gîndire a priceput-o încă de mult marele şi genialul Balzac cînd în *L'illustre Gaudissart* a zis : „De la 1830 încoace, gîndurile ajung valori (mărfuri). Poate vom ajunge încă să vedem şi o bursă pentru gîndiri".

** Prin cele dezvoltate mai sus nu vreau să înţeleg deloc că intelectul e independent de simţuri.

sociale, e nestatornic, atîrnător, timid şi, ca atare, nu numai că nu opune rezistenţă tendinţelor vieţii sociale şi temperamentului, afectelor, ci mai curînd el însuşi are tendinţa să facă construcţiuni speculative şi metafizice pesimiste. Şi iată cum se face cu putinţă ca o inteligenţă mare ca a lui Schopenhauer să facă construcţiuni metafizice şi filozofice care, în rezultatele finale, seamănă cu acelea ale scapeţilor birjari ruşi *. Iată cum se face cu putinţă ca această filozofie să găsească ciraci, şi iată cum se face posibil şi chiar neînlăturabil tot pesimismul aşa-numit ştiinţific modern. Şi iarăşi iată cum se face cu putinţă ca un Lev Tolstoi să caute toată înţelepciunea omenirii în cuvintele lui sfîntul Matei ori Luca, cutare altul în zisele lui Buda, cutare matematician să dovedească existenţa spiritelor prin a patra dimensiune, iar cutare grupă de învăţaţi să stea împrejurul mesei şi, cu mare seriozitate, să observe bătăile picioarelor ei prin care vorbesc spiritele.

Am examinat, pe cît ne-a permis spaţiul articolului, trei factori principali ai vieţii sociale ; lupta pentru existenţă, relaţiunile sexuale şi viaţa intelectuală, gîndirea, intelectul în societatea modernă, şi am văzut că toţi aceşti factori, *condiţionaţi prin felul organizaţiei sociale moderne,* ajung izvoare nesecate de pesimism. Deci acuma, şi cu mai multă siguranţă, putem zice ceea ce am zis şi în articolul trecut : *cauza pesimismului modern în literatură şi viaţă e civilizaţia burgheză, organizaţia socială burgheză modernă.*

*

Am sfîrşit articolul nostru. Pentru a evita unele neînţelegeri, vom adăuga aici încă cîteva cuvinte, însă nu în privinţa pesimismului, ci a optimismului veacului. După cum am zis deja, e greşit de a crede că pesimismul ce există într-o societate oarecare trebuie să cuprindă pe toţi oamenii.

Asemenea am văzut că mai curînd s-ar putea zice contrariul, adică că pesimismul unei clase poate sluji ca do-

* Idealul pentru Schopenhauer e dispariţiunea omenirii, însă nu prin sinucidere în masă, ci prin abţinerea de [la] relaţiuni sexuale. Scapeţii deci sînt cei mai consecvenţi schopenhauerieni.

vadă optimismului clasei protivnice celei dintîi. Aceleași condițiuni sociale care provoacă pesimismul unora pot să provoace optimismul altora. Lupta pentru existență, care creează o mare majoritate de învinși, creează și o mică minoritate de învingători. Între acești învingători vor fi unii înclinați spre optimism. Mizeriile și durerile altora ajung tocmai izvorul bogăției și veseliei lor. Acestora nu le pasă de toate mizeriile lumii, ei nu le văd, nu vor să le vadă, le neagă ori cred că durerea altora e tot așa de fatală ca și veselia și fericirea lor. Acești *juissori*, această burtă-verzime modernă, mulțumită și ghiftuită, nu vede înaintea ei decît propria-i îndestulare, plăcere și fericire. Pentru acești juissori de viață, toată lumea se încheie în propria lor persoană. Lumea pentru ei e cea mai bună din lumile închipuite pentru că ei trăiesc bine, ei sînt fericiți. Acești optimiști sînt, asemenea, un produs al societății moderne. Ar fi de prisos, cred, să mai zicem că cei mai extremi pesimiști sînt mai simpatici decît acești optimiști înguști la minte, la suflet, la inteligență, răi, egoiști și nepăsători. Dar este o altă clasă de optimiști. O organizație socială în mersul ei evolutiv produce dintr-o parte anomaliile care o descompun, din altă parte, în sînul ei chiar, încolțesc germenii organizației sociale viitoare superioare. Și iarăși societatea produce o clasă de oameni care reprezintă interesele societății viitoare, care pricep că societatea de azi va da naștere unei societăți mult mai superioare, că durerea chiar de azi e condițiunea fericirii viitoare. Aceștia sînt asemenea optimiști. James Sully, deși nu face parte dintre ei, zice despre acești optimiști : „În sfîrșit, mișcările sociale și politice ale epocii noastre tind la credința foarte împrăștiată despre un nou tip al structurii sociale, unde o mare parte din relele materiale ale ordinii existente vor dispărea. Oricare ar fi valoarea științifică a mulțimii de scrieri care pledează pentru o organizație nouă a relațiilor industriale în societate, nu se poate contesta că oameni de mare putere intelectuală și de o vastă pricepere practică sînt de acord în privința posibilității fericite a unei astfel de organizări. Adevărul vorbind, această aspirațiune socială ne dă unicul tip trainic de optimism în secolul nostru“ (James Sully, p. 69—70).

Acești optimiști, ca și pesimiștii, și mai bine chiar decît pesimiștii, văd toate ticăloșiile, nedreptățile, mizeriile vieții de azi. Aceste dureri și suferințe imense găsesc un răsunet dureros în inima lor.

Dar acești optimiști sînt convinși că înseși aceste dureri și suferințe duc către o stare mai dreaptă, mai umană, mai fericită. Parafrazînd o admirabilă expresie a genialului Heine, vom zice că durerile de azi, pentru ei, nu sînt durerile agoniei, ci durerile facerii (nașterii). Și iată pentru ce ei, plini de mari speranțe și de absoluta încredere în viitor, cu ochii ațintiți asupra marelui lor ideal, merg înainte, tot înainte. Durerile lumii ce răsună adînc în inima lor, marea compătimire pentru imensele suferințe ale oamenilor nu numai că nu-i descurajează, dar, cu totul dimpotrivă, le dă o forță nouă, o energie nouă spre a lupta pentru nimicirea ticăloșiilor, minciunilor sociale, apăsărilor, luptei fratricide, suferințelor, durerilor, mizeriilor de tot felul ale societății actuale. Despre acest optimism, optimism în sensul cel mai înalt și curat al cuvîntului, vom vorbi altă dată.

ADNOTĂRI

1 — Prefața aceasta însoțește prima ediție a lucrării : I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. I, Tipografia „Românul", 1890, p. I—II cu omisiunea frazei de la sfîrșit : „Fiindcă s-au strecurat în acest volum mai multe greșeli tipografice, printre care unele schimbă chiar înțelesul, rugăm pe cititori să consulte erata de la sfîrșit", frază care în edițiile ulterioare nu a mai fost reprodusă. Volumul, întîmpinat cu binemeritate aprecieri în epocă, a fost reeditat, în același an, la București, în Editura librăriei „Socec". O a treia ediție apare în București, Editura „Viața românească", 1923, însoțită de următoarea *Înștiințare :* „Edițiunea aceasta se înfățișează, față de precedenta edițiune, cu unele mici modificări de limbă și de stil. Ele au fost făcute de d. Iosif Nădejde pentru volumul întîi, sub directa supraveghere a lui C. Dobrogeanu-Gherea, pentru următoarele două volume (al II-lea și al III-lea din *Studii critice* — n.n.), strict în limita indicațiunilor lui. Boala îndelungată și apoi moartea lui Gherea l-au împiedicat de a da el însuși forma definitivă a acestei edițiuni". Volumul apare în edițiile a 4-a și a 5-a (aceasta din urmă sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu) în București, Editura librăriei „Universala"-Alcalay, 1924 și respectiv 1925. — *13.*

2 — Se are în vedere volumul : Mihai Eminescu, *Proză și versuri*, tipărit sub îngrijirea lui V. G. Morțun, în Iași, Tipo-litografia „H. Goldner", 1890, 241 p. Prima ediție *Poezii* de Mihai Eminescu, a apărut în București, Editura librăriei „Socec", 1884, VIII + 307 p., sub îngrijirea lui Titu Maiorescu. Această ediție princeps, incluzînd poeziile marelui nostru poet publicate în *Convorbiri literare*, a constituit drept punct de plecare pentru retipăririle ulterioare, inclusiv pentru cea editată de Morțun. — *13.*

3 — Studiul *Asupra criticii* a apărut inițial cu titlul *Critica criticii*, în revista *Contemporanul*, anul VI, nr. 3, octombrie 1887, p. 260—284. A fost reeditat cu titlul de față, în : I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. I, București, Tipografia „Ro-

mânul", 1890, p. 5—54 şi apoi în ediţii succesive, după cum urmează : ed. a II-a, Bucureşti, Editura librăriei „Socec", 1890, p. 7—51 ; ed. a III-a, Bucureşti, Editura „Viaţa românească", 1923, p. 7—51 ; ed. a IV-a, Bucureşti, Editura librăriei „Universala"-Alcalay, 1924, p. 7—51 ; ed. a V-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), Bucureşti, Editura librăriei „Universala"-Alcalay, [1925], p. 7—51 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (ediţie adnotată şi comentată de Horia Bratu), Bucureşti, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1956, p. 50—74 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediţie îngrijită, prefaţă şi note de Zoe Dumitrescu-Buşulenga), Bucureşti, „Biblioteca şcolarului", Editura tineretului, 1963, p. 68—80 (fragmente) ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvînt introductiv şi adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Könyvkiado, 1963, p. 112—142 (fragmente) ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediţie îngrijită de George Ivaşcu), Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967, p. 1—28 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediţie îngrijită de George Ivaşcu, studiu introductiv şi note finale de Zoe Dumitrescu-Buşulenga), Bucureşti, Colecţia „Lyceum", Editura tineretului, 1968, p. 23—51 ; C. Dobrogeanu-Gherea : *Asupra criticii* (Studii şi articole), antologie, postfaţă şi bibliografie de Mircea Iorgulescu, Bucureşti, Editura „Minerva", 1973, p. 7—51 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (antologie, prefaţă şi tabel cronologic de Z. Ornea), Bucureşti, „Biblioteca pentru toţi", Editura „Minerva", 1976, p. 35—67. — *15.*

4 — C. Dobrogeanu-Gherea are în vedere volumele lui Delavrancea, şi anume : *Sultănica*, Bucureşti, Tipo-litografia „St. Mihăilescu", 1885, 267 p. ; *Linişte* şi *Trubadurul*, Bucureşti, Librar-editor Ig. Haimann, 1887, 83 p. şi respectiv 268 p. — *16.*

5 — Într-o traducere contemporană, citatul sună astfel „Scrisorile lui, atît de pline de dragoste, au ceva trivial ; glumele sînt greoaie. Gesticulează, fredonează, bate lumea pe burtă, face pe bufonul" (Hippolyte Taine, *Pagini de critică*, texte alese traduse şi prefaţate de Silvian Iosifescu, Bucureşti, Editura pentru literatură universală, 1965, p. 160). — *20.*

6 — „Terminasem o comedie hazlie şi chioasă, viaţa unui biet preot izgonit din pensiunea lui : deodată ne găsim cufundaţi într-o încălceală emfatică" (Hyppolyte Taine, *op. cit.*, p. 166). — *20.*

7 — „Cuvintele *sublim, delicios, ameţitor, supraomenesc* se ivesc la fiecare pagină. E clar, domnul de Balzac e prost-crescut ; e grosolan şi şarlatan ; rîde zgomotos şi are glasul strident al oamenilor din popor. Stilul lui te supără sau te ameţeşte ; îl forţează, ca să pară mai viguros ; ca să încălzească pe alţii, se aprinde singur : e nesănătos şi mă opresc aici" (Hippolyte Taine, *op. cit.*, p. 173). — *20.*

8 — „Naturalistului îi lipseşte idealul, cu atît mai mult îi lipseşte naturalistului Balzac... Adevărata nobleţe îi lipseşte, lucrurile gingaşe îi scapă, mîinile lui de anatomist murdăresc făţurile pudice ; el urîţeşte urîţenia" (Hippolyte Taine, *op. cit.*, p. 181). — *20.*

9 — „Virtutea astfel înfăţişată e doar împrumut cămătăresc, pe amanet. E cea mai urîtă idee a lui Balzac. Ne resemnăm să fim dezamăgiţi de către naturalişti ; dar ne revoltă faptul că artistul suprimă în noi elevaţia şi fineţea şi îi răspundem că le anulează la alţii pentru că, probabil, nu le află în sine" (Hippolyte Taine, *op. cit.*, p. 188—189). — *21.*

10 — „Împreună cu Shakespeare şi cu Saint-Simon, Balzac reprezintă cea mai interesantă concentrare de documente pe care-o avem cu privire la natura omenească" (Hippolyte Taine, *op. cit.*, p. 208). — *21.*

11 — Primul din aceste articole ale lui C. Mille a apărut, sub titlul *Barbu Ştefănescu Delavrancea*, în ziarul *Drepturile omului*, anul I, nr. 114 din 22 iunie 1885, sub pseudonimul Gheorghe Frunză ; al doilea sub titlul *Barbu Ştefănescu Delavrancea. Sultănica, Trubadurul. Nuvelele sale. Fondul, Forma. Noua evoluţiune a talentului său*, s-a publicat la rubrica *Săptămîna literară* a ziarului *Lupta*, anul IV, nr. 233 din 20—21 aprilie 1887. — *23.*

12 — Este vorba de studiul *Eminescu*, pe care C. Dobrogeanu-Gherea l-a publicat iniţial în *Contemporanul*, anul V, nr. 9, martie 1887, p. 231—253 şi nr. 11, mai 1887, p. 395—428. — *26.*

13 — Se referă la broşura lui I. N. Roman *Un răspuns domnului Ioan Gherea* (extras din ziarul *Drapelul*, Tipografia „Dimitrie Gheorghiu". „Lucrătorii asociaţi", Iaşi, 1889, 128 p. — *26.*

14 — Referindu-se la evoluţia literaturii între 1872, cînd a scris *Direcţia nouă în poezia şi proza română*, şi pînă la 1886, cînd publică *Poeţi şi critici (Convorbiri literare*, anul XX, nr. 1 din 1 aprilie 1886, p. 3—9), T. Maiorescu releva că, „dacă privim astăzi la literatura din ultimii ani, timida speranţă de atunci se poate schimba într-o încredere sigură pentru direcţia sănătoasă a lucrărilor intelectuale în România... În proporţia creşterii acestei mişcări, scade trebuinţa unei critice generale. Din momentul în care *se face* mai bine, acest fapt însuşi este sprijinul cel mai puternic al direcţiei adevărate. *Poeziile* lui Eminescu, *Pastelurile* lui Alecsandri vor curăţi de la sine atmosfera estetică viţiată de Macedonski, Aricescu, Aron Densuşianu etc. etc... Misiunea criticei — misiune de altminteri totdeauna modestă, dar nu fără importanţă în modestia ei — ne pare a fi în momentul de faţă mai mult de a lărgi cercul activităţilor individuale, de a deştepta tinerimea încă prea amorţită de pîcla trecutului şi de a îmbărbăta spiritele spre lucrarea roditoare" (Titu Maiorescu, *Critice*, vol. II, Prefaţă de Paul Georgescu, Text stabilit, tabel cronologic, indice şi bibliografie de Domnica Filimon-Stoicescu, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967, p. 285—286). — *28.*

15 — Se referă la articolul lui Barbu Ştefănescu Delavrancea *O familie de poeţi*, apărut în *Lupta literară*, anul I, nr. 1 şi 2 din 19 şi 26 aprilie 1887. — *39.*

16 — Articolul *Decepționismul în literatura română* a fost publicat pentru prima oară în *Contemporanul*, anul V, nr. 8, februarie 1887, p. 97—115 și a fost retipărit în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. I, București, Tipografia „Românul", 1890, p. 55—84 ; ed. a II-a, București, Editura librăriei „Socec", 1890, p. 52—79 ; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Iosif Nădejde), București, Editura „Viața românească", 1923, p. 52—79 ; Ed. a IV-a, București, Editura librăriei „Universala"-Alcalay, 1924, p. 52—79 ; ed. a V-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala"-Alcalay [1925], p. 52—79 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 96—111 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită și prefațată de Horia Bratu), București, „Biblioteca școlarului", Editura tineretului, 1957, p. 302—308 (fragment) ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvînt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Könyvkiado, 1963, p. 161—181 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 95—111 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I, (antologie, prefață și tabel cronologic de Z. Ornea), București, „Biblioteca pentru toți", Editura „Minerva", 1976, p. 95—114. — *43.*

17 — Este vorba de marea revoluție burgheză din Franța, izbucnită la 14 iulie 1789. — *54.*

18 — Studiul *Eminescu* a fost publicat prima oară în *Contemporanul*, anul V, nr. 9, martie 1887, p. 231—253 și nr. 11, mai 1877, p. 395—428. Revăzut și adăugit, materialul a fost republicat în : I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. I, București, Tipografia „Românul", 1890, p. 85—187 ; ed. a II-a, București, Editura librăriei „Socec", 1890, p. 80—177. Fragmente intitulate : *Eminescu și critica, Sonet și critică, Melancolie*, au apărut în Eminescu (ziar comemorativ), septembrie 1890 ; *Pesimismul lui Eminescu*, în *Mihai Eminescu*, număr mic, 1850—1889—1909, București, iunie 1909, iar un rezumat al studiului în *România muncitoare*, anul X, nr. 69 din 19 iunie 1914. În *Mihai Eminescu*, număr comemorativ din 15 iunie 1899, se preciza : „N-am reprodus nimic din maiestrele studii ale celor doi corifei critici *Maiorescu* și *Gherea*, căci pe de o parte nu ne-am îndurat a le trunchia, dar pe de altă parte aceste studii sînt îndestul de cunoscute". Volumul este reeditat în ed. a III-a (sub îngrijirea lui Iosif Nădejde), București, Editura „Viața românească", 1923, p. 80—177 ; ed. a IV-a, București, Editura librăriei „Universala"-Alcalay, 1924, p. 80—177 ; ed. a V-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala"-Alcalay [1925], p. 80—177 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. II (ediție comentată și adnotată de Horia Bratu), București, Editura pentru literatură și artă, 1956, p. 5—65 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită și prezentată de Horia Bratu), București, „Biblioteca școlarului", Editura tineretului, 1957, p. 15—20 (se reproduce rezumatul apărut în *România muncitoare* din 19 iunie 1914) ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită, prefață și note de Zoe Dumitrescu-Bușulenga), București, „Biblioteca școlarului", Editura tineretului, 1963, p. 188—191 (fragmente) ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvînt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Könyvkiado, 1963, p. 445—488 (fragmente) ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 153—217 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu, studiu introductiv și note finale de Zoe Dumitrescu-Bușulenga), București, Colecția „Lyceum", Editura tineretului, 1968, p. 106—173 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. II (antologie, prefață și tabel cronologic de Z. Ornea), București, „Biblioteca pentru toți", Editura „Minerva", 1976, p. 84—158. — *61.*

19 — Este vorba de Comuna din Paris, proclamată la 18 martie 1871, prima guvernare proletară din istorie. — *69.*

20 — *C. Dobrogeanu-Gherea* se referă la studiul *Eminescu și poeziile lui* de Titu Maiorescu, apărut în *Convorbiri literare*, anul XXIII, 1889. — *116.*

21 — Studiul *D-l Brociner ca descriitor al vieții țărănești* a fost publicat prima oară în *Contemporanul*, anul IV, nr. 15 din 1—15 august 1885, p. 577—587 și a fost reprodus în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. I, București, Tipografia „Românul", 1890, p. 188—208 ; ed. a II-a, București, Editura librăriei „Socec", 1890, p. 178—197 ; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Iosif Nădejde), București, Editura „Viața românească", 1923, p. 178—197 ; ed. a IV-a, București, Editura librăriei „Universala"-Alcalay, 1924, p. 178—197 ; ed. a V-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala"-Alcalay, [1925] p. 178—197 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. II (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura pentru literatură și artă, 1956, p. 279—290. — *124.*

22 — Nuvela *Sanda* a lui M. Brociner a apărut în *Revista literară*, anul VI, nr. 16, 17, 19, 20 și 21 din 2, 9, 16, 30 iunie și 1—15 iulie 1885, p. 362—356, 369—374, 404—408, 422—425, 445—448. — *124.*

23. — Studiul *Al. Vlahuță* a fost tipărit prima oară în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. I, București, Tipografia „Românul", 1890, p. 209—269 ; ed. a II-a. București, Editura librăriei „Socec", 1890, p. 198—256 ; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Iosif Nădejde), București, Editura „Viața românească", 1923, p. 198—255 ; ed. a IV-a, București, Editura librăriei „Universala"-Alcalay, 1924, p. 198—255 ; ed. a V-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București. Editura librăriei „Universala"-Alcalay [1925], p. 198—255 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. II (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura pentru literatură și artă, 1956, p. 152—186 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită și prefațată de Horia Bratu), București, „Biblioteca școlarului", Editura tineretului, 1957, p. 129—175 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvînt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Kö-

nyvkiado, 1963, p. 427—429, 438—441 (fragmente); C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 218—255; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu, studiu introductiv și note finale de Zoe Dumitrescu-Bușulenga), București, Colecția „Lyceum", Editura tineretului, 1968, p. 174—213. — *136.*

24 — Este vorba de volumele lui Al. Vlahuță: *Din drepturile lumii și o primă culegere de versuri*, apărute în 1887. — *136.*

25 — Articolul *Pesimistul de la Soleni* (critică) a fost publicat mai întîi în revista *Contemporanul*, anul V, nr. 4, octombrie 1886, p. 322—345. Retipărit în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. I, București, Tipografia „Românul", 1890, p. 270—305; ed. a II-a, București, Editura librăriei „Socec", 1890, p. 256—288; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Iosif Nădejde), București, Editura „Viața românească", 1923, p. 256—288; ed. a IV-a, București, Editura librăriei „Universala"-Alcalay, 1924, p. 256—288; ed. a V-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala"-Alcalay [1925], p. 256—288; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. II (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 291—309; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 75—94. — *172.*

26 — Romanul lui Duiliu Zamfirescu *În fața vieții* a apărut în octombrie 1884. — *176.*

27 — Studiul *Tendenționismul și tezismul* în artă reprezintă cea de-a doua parte a articolului intitulat *Direcția Contemporanului*, apărut în *Contemporanul*, anul VI, nr. 5, decembrie 1887, p. 399—417 și nr. 6, ianuarie 1888, p. 519—546. În forma actuală, studiul a fost publicat în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. I, București, Tipografia „Românul", 1890, p. 306—346; ed. a II-a, București, Editura librăriei „Socec", 1890, p. 289—325; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Iosif Nădejde), București, Editura „Viața românească", 1923, p. 289—325; ed. a IV-a, București, Editura librăriei „Universala"-Alcalay, 1924, p. 289—325; ed. a V-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala"-Alcalay [1925], p. 289—325; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (ediție comentată și adnotată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 75—95; *Presa muncitorească și socialistă din România*, vol. I (1865—1900), partea I (1865—1889), București, Editura politică, 1964, p. 167—181 (cu unele omisiuni); C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 112—133; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu, studiu introductiv și note finale de Zoe Dumitrescu-Bușulenga), București, Colecția „Lyceum", Editura tineretului, 1968, p. 82—105; Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (antologie, prefață și note de Z. Ornea), București, „Biblioteca pentru toți", Editura „Minerva", 1976, p. 68—94. — *192.*

28 — Broșura lui I. N. Roman *În contra direcțiunii literare de la Contemporanul* a apărut în Iași, Tipo-litografia „H. Goldner", 1887, 86 p. — *192.*

29 — Termenul de tezism a fost pus în circulație în legătură cu piesa lui Emile Augier *Ginerele domnului Poirier*, conceptul fiind răspîndit în critica literară a secolului al XIX-lea. — *199.*

30 — Studiul *I. L. Caragiale* a apărut pentru prima oară în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. I, București, Tipografia „Românul", 1890, p. 347—394. Inițial despre comediile lui Caragiale Gherea a publicat un articol în Contemporanul, anul IV, nr. 10—11—12, 15 mai — 15 iunie 1885, p. 403—523. Dar, după cum mărturisește el, acest articol „mi-a apărut acum prea incomplet și de aceea am scris pentru acest volum alt articol, în care din cel trecut au intrat numai 3 pagini". Studiul a fost retipărit în ed. a II-a, București, Editura librăriei „Socec", 1890, p. 326—369; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Iosif Nădejde), București, Editura „Viața românească", 1923, p. 326—369; ed. a IV-a, București, Editura librăriei „Universala"-Alcalay, 1924, p. 326—369; ed. a V-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala"-Alcalay, 1925, p. 326—369; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. II (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 66—90; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită și prefațată de Horia Bratu), București, „Biblioteca școlarului", Editura tineretului, 1957, p. 21—53; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită, prefață și note de Zoe Dumitrescu-Bușulenga), București, „Biblioteca școlarului", Editura tineretului, 1963, p. 192—226; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvînt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Könyvkiado, 1963, p. 489—506 (fragmente); C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 256—282; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu, studiu introductiv și note finale de Zoe Dumitrescu-Bușulenga), București, Colecția „Lyceum", Editura tineretului, 1968, p. 214—241. — *215.*

31 — Prefața însoțește volumul II al lucrării: I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, București, Editura librăriei „Socec", 1891. Ediția a II-a apare în București, Editura „Viața românească", 1923 și cea de-a III-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala"-Alcalay, 1925. — *245.*

32 — Studiul *Asupra criticii metafizice și celei științifice* a apărut pentru prima oară în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. II, București, Editura librăriei „Socec", 1891, p. 1—50. A fost retipărit în ed. a II-a, București, Editura „Viața românească", 1923, p. 7—55; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala"-Alcalay, 1925, p. 7—55; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura pentru

literatură și artă, 1956, p. 162—190; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvînt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Könyvkiado, 1963, p. 209—237 (fragmente); C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 349—379; C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra criticii (Studii și articole)* (antologie, postfață și bibliografie de Mircea Iorgulescu), București, Editura „Minerva", 1975, p. 52—101; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (antologie, prefață și tabel cronologic de Z. Ornea), București, „Biblioteca pentru toți", Editura „Minerva", 1976, p. 179—214. — *247.*

33 — Acest studiu reprezintă răspunsul lui C. Dobrogeanu-Gherea la recenzia lui G. Bogdan-Duică la volumul I din *Studii critice*, apărută în *Convorbiri literare*, anul XXIV, nr. 5 din 1 august 1890, p. 393—414. — *247.*

34 — Studiul *Personalitatea și morala în artă*, publicat inițial sub titlul *Către d-nul Maiorescu* în revista *Contemporanul*, anul V, nr. 1, iulie 1886, p. 43—75 și republicat aproape fără schimbări în *Studii critice*, vol. II, București, Editura librăriei „Socec", 1891, p. 51—96; ed. a II-a, București, Editura „Viața românească", 1923, p. 56—101; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala"-Alcalay, 1925, p. 56—101; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 23—49; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită, prefață și note de Zoe Dumitrescu-Bușulenga), București, „Biblioteca școlarului", Editura tineretului, 1963, p. 31—67; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvînt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Könyvkiado, 1963, p. 79—111; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 46—74; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu, studiu introductiv și note finale de Zoe Dumitrescu-Bușulenga), București, Colecția „Lyceum", Editura tineretului, 1968, p. 52—81; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (antologie, prefață și tabel cronologic de Z. Ornea), București, „Biblioteca pentru toți", Editura „Minerva", 1976, p. 1—34. — *279.*

35 — Articolul lui T. Maiorescu *Comediile d-lui I. L. Caragiale* a fost publicat în *Convorbiri literare*, anul XIX, nr. 6 din 1 septembrie 1885, p. 449—462; el a servit ca prefață la volumul de teatru al lui I. L. Caragiale din 1889. Vezi: Titu Maiorescu, *Critice*, vol. II, București, Editura pentru literatură, 1967, p. 269—282. — *279.*

36 — În articolul *Poeți și critici (Convorbiri literare*, anul XX, nr. 1 din 1 aprilie 1886, p. 3—8), T. Maiorescu ia atitudine față de opiniile minimalizatoare exprimate de Barbu Șt. Delavrancea (în *Epoca* din 11 ianuarie 1886) în legătură cu dramele lui V. Alecsandri și de Al. Vlahuță (în conferința de la „Ateneu" din 27 februarie 1886) privind creația poetică a bardului de la

Mircești (vezi: T. Maiorescu, *Critice*, București, vol. II, Editura pentru literatură, 1967, p. 283—291. — *279.*

37 — Studiul *Ceva despre clasicism și romantism* a fost publicat sub titlul *Schițe critice* în *Contemporanul*, anul VI, nr. 9, aprilie-mai 1888, p. 258—279. Retipărit în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. II, București, Editura librăriei „Socec", 1891, p. 97—127; ed a II-a, București, Editura „Viața românească", 1923, p. 102—131 (fragment); ed. a III-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala"-Alcalay, 1925, p. 102—131 (fragmente); C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 112—128; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 134—152; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (antologie, prefață și tabel cronologic de Z. Ornea), București, „Biblioteca pentru toți", Editura „Minerva", 1976, p. 115—136. — *308.*

38 — Nuvela *Făclia de Paște* și drama *Năpasta* au fost publicate în: I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. II, București, Editura librăriei „Socec", 1891, p. 128—179; reeditate succesiv în ed. a II-a, București, Editura „Viața românească", 1923, p. 132—180; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala"-Alcalay, 1925, p. 132—180; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. II (ediție comentată și adnotată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 91—116; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită și prefațată de Horia Bratu), București, „Biblioteca școlarului", Editura tineretului, 1957, p. 54—58; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvînt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Könyvkiado, 1963, p. 507—518 (fragmente); C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 289—316. — *328.*

39 — Studiul *Ștefan Hudici* a fost publicat sub titlul: *Ștefan Hudici* schiță dramatică de V. G. Morțun (critică) în revista *Contemporanul*, anul IV, nr. 8—9 din 1 ianuarie—1 februarie 1885, p. 273—288. El reprezintă o recenzie critică la piesa lui Morțun apărută în *Contemporanul*, anul IV, nr. 5/1885, p. 161—178. A fost reeditat în: I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. II, București, Editura librăriei „Socec", 1891, p. 180—208; ed. a II-a, București, Editura „Viața românească", 1923, p. 181, 208; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala"-Alcalay, 1925, p. 181—208; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. II (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 310—325; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvînt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Könyvkiado, 1963, p. 413—414 (fragment). — *359.*

40 — Acest studiu a fost publicat inițial sub titlul *I. S. Turgheniev, notiță bibliografică* în *Drepturile omului*, anul I, nr. 75, 76,

77 și 78, din 5, 7, 8 și 9 mai 1885, slujind și ca introducere la romanul lui Turgheniev *Generația nouă*, a cărui traducere s-a publicat în foiletonul literar al ziarului amintit. A fost reprodus în *Contemporanul*, anul IV, nr. 23—24, martie-mai 1886, p. 888—898 și în formă prescurtată în *Lumea nouă și literară și științifică*, anul II, nr. 15 (440) din 18 februarie 1896. Sub titlul *Generația nouă de Turgheniev* a fost inclus în : I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. II, București, Editura librăriei „Socec“, 1891, p. 209—225 ; ed. a II-a, București, Editura „Viața românească“, 1923, p. 209—223 ; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala“-Alcalay, 1925, p. 209—223 ; C. Dobrogeanu-Gherea. *Trei scriitori ruși : Taras Șevcenco, Turgheniev, Dostoewsky*, București, Editura P.S.D., 1945, p. 15—24 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. II (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956. p. 334—342 : C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvînt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Könyvkiado, 1963, p. 581—591 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 29—37. — *377*.

41 — C. Dobrogeanu-Gherea a tradus titlul romanului lui I. S. Turgheniev *Nov*, inițial *Generația nouă*, oprindu-se apoi la *Lumea nouă*. O traducere recentă a optat pentru forma *Deștelenire*, romanul apărut sub acest titlu în ediția a II-a în București, Editura „Univers“, 1973. — *379*.

42 — O biografie a revoluționarei ruse Sofia Perovskaia a fost publicată în *Revista socială*, anul I, nr. 4 și 6, iulie și septembrie 1884, p. 142—149, 201—205. — *386*.

43 — Studiul *Dostoievski* a fost publicat mai întîi în ziarul *Românul* (anul XXIX, din 16—17 și 18 septembrie 1885, p. 286 și 830), slujind ca prefață la romanul *Umiliți și obidiți*, apărut sub foileton în același ziar. A fost reeditat în : I. Gherea, *Studii critice*, vol. II, București, Editura librăriei „Socec“, 1891, p. 226—238 ; ed. a II-a, București, Editura „Viața românească“, 1923, p. 224—236 ; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala“-Alcalay, 1925, p. 224—236 ; C. Dobrogeanu-Gherea. *Trei scriitori ruși : Taras Șevcenco, Turgheniev, Dostoewsky*, București, Editura P.S.D., 1945, p. 25—32 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. II (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 326—333 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită și prefațată de Horia Bratu), București, „Biblioteca școlarului“, Editura tineretului, 1957, p. 292—301 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvînt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Könyvkiado, 1963 p. 592—600 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 38—45. — *388*.

44 — Membrii cercului M. V. Butașevski-Petrașevski, care urmărea reformarea fundamentală a Rusiei, au fost arestați în mare parte de autoritățile țariste. Împotriva a 21 dintre ei și, printre care și Dostoievski, s-a pronunțat pedeapsa cu moartea. La 22 decembrie 1849, după opt luni de închisoare, condamnații au fost duși spre locul de execuție din piața Semionovski, unde, în ultima clipă, li s-a comutat pedeapsa în muncă silnică. Acest moment înfiorător își va pune pecetea pe viața și creația lui Dostoievski. — *389*.

45 — Studiul *Criticii noștri* și *Năpasta* a fost publicat pentru prima dată în : I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. II, București, Editura librăriei „Socec“, 1891, p. 239—296 ; reeditat în ed. a II-a, București, Editura „Viața românească“, 1923, p. 237—289 ; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala“-Alcalay, 1925, p. 237—289 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. II (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 117—146 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită și prefațată de Horia Bratu), București, „Biblioteca școlarului“, Editura tineretului, 1957, p. 89—128 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvînt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Könyvkiado, 1963, p. 425—426 (fragment) ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 317—348 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. II (antologie, prefață și tabel cronologic de Z. Ornea), București, „Biblioteca pentru toți“, Editura „Minerva“, 1976, p. 175—212. — *396*.

46 — Studiul *Cauza pesimismului în literatură și viață* a fost publicat prima oară în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, vol. II, București, Editura librăriei „Socec“, 1891, p. 297—356 și reeditat în ed. a II-a, București, Editura „Viața românească“, 1923, p. 290—348 ; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala“-Alcalay, 1925, p. 290—348 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 129—161 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvînt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), București, Irodalmi Könyvkiado, 1963, p. 182—208 (fragmente) ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 380—415 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. I (antologie, prefață și tabel cronologic de Z. Ornea), București, „Biblioteca pentru toți“, Editura „Minerva“, 1967, p. 137—178. — *432*.

INDICE DE NUME

F

G

H

I

J

K

L

M

N

INDICE DE ZIARE ȘI REVISTE

INDICE DE DENUMIRI GEOGRAFICE

A

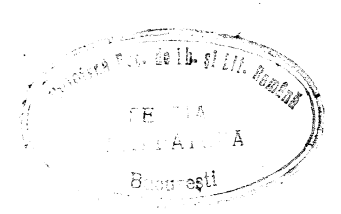
B

C

D

E

F



CUPRINS

Redactor : MIHAELA DAN
Tehnoredactor : FLORIAN SĂPUNĂRESCU

Format 16/54×84. Coli tipar 31. Planșe 1
Bun de tipar 25 aprilie 1979. Apărut — mai 1979



Comanda nr. 9128/2478
Întreprinderea poligrafică „13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97,
București,
Republica Socialistă România